100

1913 2013

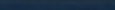
Fondazione
ARENA DI VERONA

Festival del
Centenario

Aida
Nabucco
La Traviata
Il Trovatore
Messa da Requiem
Rigoletto
Gala Verdi
Domingo-Harding
Domingo-Operalia
Roméo et
Juliette

Festival del Centenario

1913
2013



"La Bella idea"

OPERA IN TRE ATTI

Salviatino Collection

Un weekend da sogno sulle colline di Firenze

A dreamy weekend on the hills of Florence

PALAZZOVICTORIA
Part of the Salviatino Collection
ATTO II
"LA NOTTE"
Una notte indimenticabile nel esclusivo hotel Palazzo Victoria in centro storico
An unforgettable night in the exclusive Palazzo Victoria hotel
HOTEL PALAZZO VICTORIA. Via Adua, 8. Verona 37121 Verona. Italy +39 045 590 566 info@palazzovictoria.com
www.palazzovictoria.com

Cena romantica nel cuore di Verona

Romantic dinner in the heart of town

*Presentandovi con questa guida avrete in omaggio delle bollicine / *Complimentary sparkling wine for the holders of this guide.*

Valido 2013 / *Valid 2013*

RISTORANTE BORSARI 36. Corso Porta Borsari, 36, Verona. +39 045 590 566.
www.borsari36.it

OMEGA
www.omegawatches.it
OMEGA
PRESENTS
Ladymatic
STARRING
NICOLE KIDMAN
DISPONIBILE PRESSO: BENETTI Gioielli e Ottica 1961 - Via Mantovana, 38 - Verona - Tel. 045 8622214

Fondazione
ARENA DI VERONA®

Sovrintendente Francesco Girondini

Direttore Artistico Onorario Plácido Domingo

Direttore Artistico Paolo Gavazzeni

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente Flavio Tosi *Sindaco di Verona*

Vice Presidente Paolo Ambrosini

Consiglieri
Paolo Ambrosini
Sergio Cinquetti
Mattia Galbero
Mariapia Garavaglia
Francesco Girondini *(Sovrintendente)*
Marco Pezzotti
Luigi Tuppini

Collegio dei revisori dei conti
Mauro Zappia *(Presidente)*
Claudio Pigarelli
Stefano Romito
Donatella Grassoni *(Membro supplente)*

SOCI FONDATORI

Stato Italiano

Regione del Veneto

Comune di Verona

Provincia di Verona

Camera di Commercio, Industria Artigianato e Agricoltura di Verona

Major Partner

Official Sponsors

Automotive Partner

Mobility Partner

Murano Collection,
gioielli in oro 18 carati
marcobicego.com
MARCO BICEGO
BOUTIQUE VERONA
Corso Porta Borsari, 27/b • Tel 045 8039221

Comitato Regionale per le Celebrazioni del Centenario

REGIONE DEL VENETO

Nel 2013 la Fondazione Arena di Verona festeggia il primo Centenario del Festival lirico.

Comitato Regionale

Francesco Girondini, *Presidente*
Michelangelo Bellinetti
Vittorino Cenci, *Consigliere regionale*
Gustavo Franchetto, *Consigliere regionale*
Piero Maranghi
Patrizia Ricchio
Enrico Stinchelli
Angelo Tabaro
Carlo Alberto Tesserin, *Consigliere regionale*
Flavio Tosi, *Sindaco di Verona e Presidente Fondazione Arena*

Comitato d'onore

Alessandro Bianchi, *Presidente Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Verona*
Paolo Biasi, *Presidente Fondazione Cariverona*
Francesco Girondini, *Sovrintendente Fondazione Arena*
Alessandro Mazzucco, *Magnifico Rettore dell'Università di Verona*
Giovanni Miozzi, *Presidente Provincia di Verona*
Perla Stancari, *Prefetto di Verona*
Flavio Tosi, *Sindaco di Verona e Presidente Fondazione Arena*
Luca Zaia, *Presidente Regione del Veneto*
Giuseppe Zenti, *S. E. Mons. Vescovo di Verona*
Marino Zorzato, *Vice Presidente Regione del Veneto*

VERONA *Via Mazzini, 67*

Sommario

27 Saluto del Presidente

29 Saluto del Sovrintendente

31 Saluto di Plácido Domingo

35 Buon Compleanno Arena! *di Fabio Fazio*

39 Intervista a Plácido Domingo *di Carla Moreni*

51 Intervista a La Fura dels Baus *di Alberto Mattioli*

65 Intervista a Giuseppe Verdi *di Daniela Zacconi*

79 Spettacolo e letteratura popolare *di Angelo Foletto*

Le Trame *di Roberto Mori*

97 Aida

111 Nabucco

121 La Traviata

131 Il Trovatore

141 Rigoletto

151 Roméo et Juliette

169 Spettacoli in cifre

172 Fondazione Arena di Verona

178 Agenzie convenzionate

183 Festival 2014

© Edizioni Fondazione Arena di Verona / Mirabilia

A cura della Direzione Comunicazione e Archivi della Fondazione Arena di Verona

Progetto grafico
Eurovision Srl, Mirabilia Srl

Impaginazione
Daniela Foletto

Foto
Maurizio Brenzoni
Studio ENNEVI
Gianfranco Fainello
Studio Tommasoli
Archivio fotografico
Fondazione Arena di Verona

Concessionaria pubblicità
Mirabilia Srl
mirabilia@me.com

Stampa
Cortella Poligrafica, Verona

Prezzo
€ 20,00

Traduzioni: Verena Granel (tedesco), Marijke van Leuven (inglese)

Le tradizionali candeline sono offerte da VICENZI

Italians don't have to wait in line.

And thanks to geticket.it, neither do the British, Russians, Germans...

By using the ticketing service managed by UniCredit, buying Arena di Verona tickets is easy, fast and comfortable. Your tickets are e-mailed to you, which means you can head to the opera without ever going to the box office. Discover geticket.it and enjoy the pleasure of culture in one click.

unicreditgroup.eu

Life is full of ups and downs.
We're there for both.

Il made in Italy è nato prima che l'Italia fosse fatta.

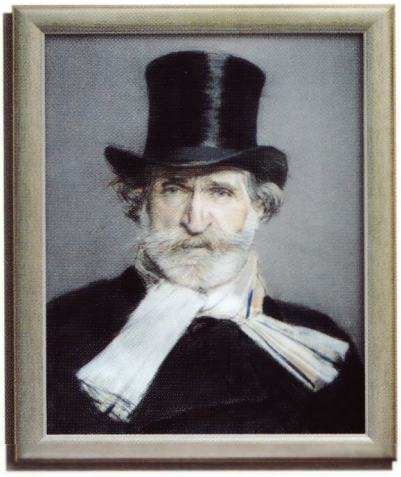


FOTO ENNEVI

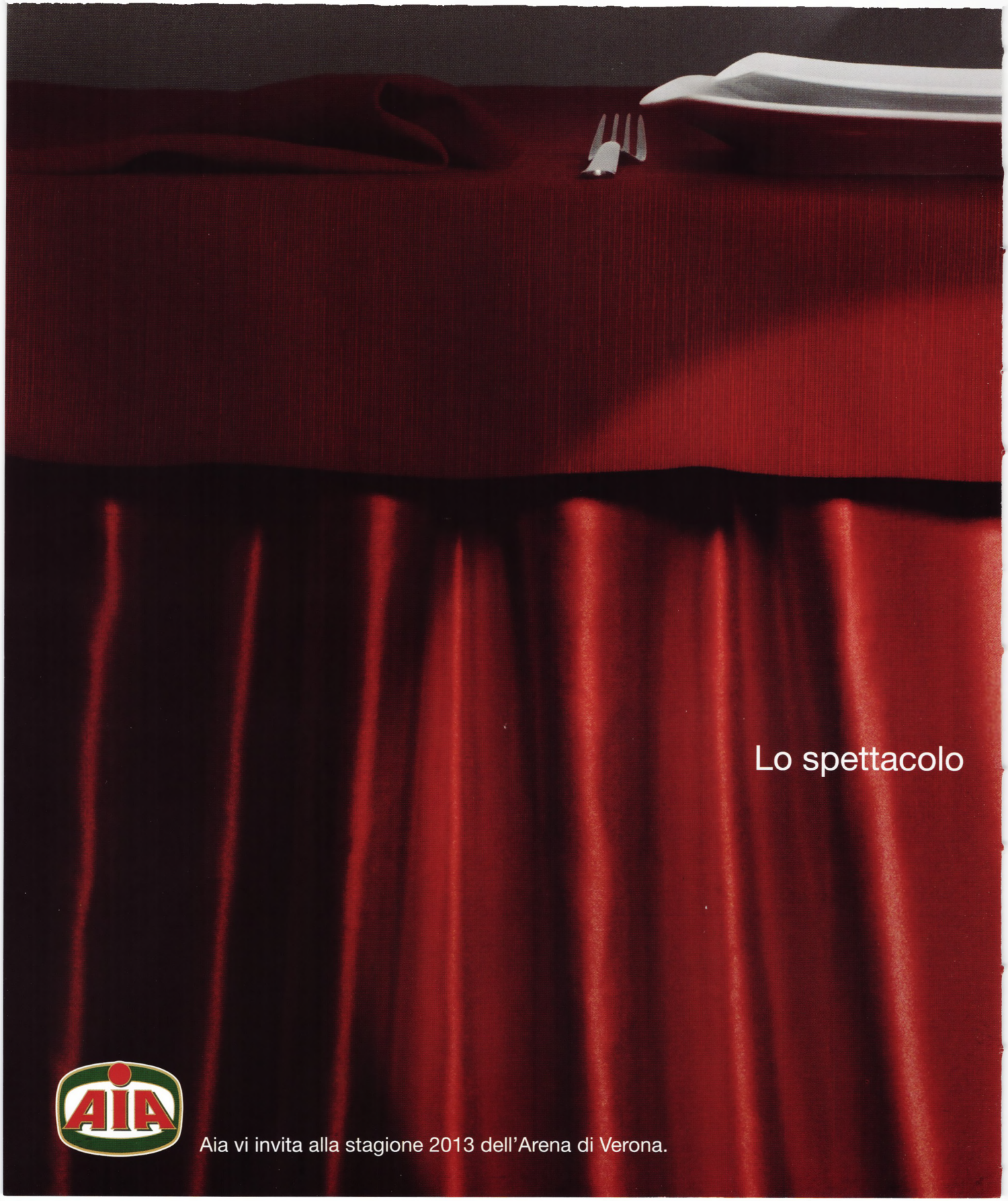
UniCredit porta l'Opera nel mondo.

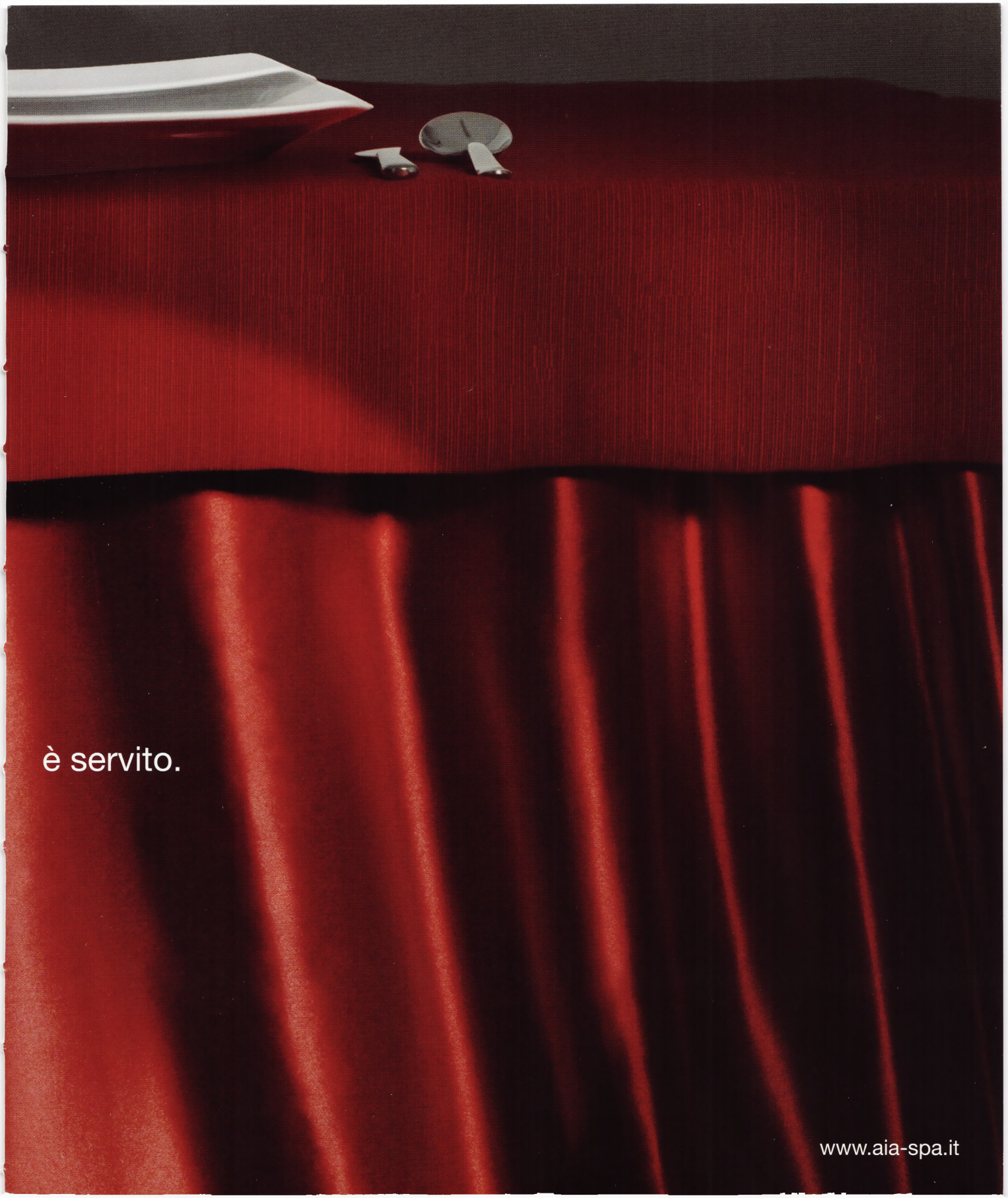
UniCredit Major Partner del Festival del Centenario 1913-2013 della Fondazione Arena di Verona.

La bellezza fa bene. Fa bene a chi la pratica e a chi ne fruisce, fa bene a chi se ne prende cura e a chi la sostiene. Attraverso la cultura, il bello riesce a comunicare energie, creatività, memoria, tendenze, prospettive. UniCredit sostiene l'arte in tutte le sue forme, perché contribuisce concretamente a creare valori positivi e condivisi anche dai nostri clienti.
unicreditgroup.eu

La vita è fatta di alti e bassi.
Noi ci siamo in entrambi i casi.

Benvenuto in UniCredit


Lo spettacolo
AIA
Aia vi invita alla stagione 2013 dell'Arena di Verona.


è servito.
www.aia-spa.it

Italia. Land of quattro®.

Scoprite la leggendaria trazione integrale quattro®, disponibile su oltre 140 modelli Audi.

Audi Q3 è disponibile in versione Business e comprende: pacchetto di navigazione con Bluetooth e Audi Music Interface, regolatore di velocità, ausilio al parcheggio posteriore, volante multifunzionale, radio concert e display monocromatico di informazioni per il conducente. **www.audi.it**

Consumo di carburante circuito combinato (l/100km) 5.2 - 7.7; emissioni CO_2 (g/km) 137 - 179.

Audi
All'avanguardia della tecnica

FREY**WILLE**.COM | VIENNA

VERONA
Piazza Erbe 38 – 38/A /Palazzo Maffei
+045 800 69 89

MILANO
ROMA
FIRENZE
VENEZIA
BOLZANO

intimissimi
Per fare di una taglia la tua taglia.
#theperfectbra
shop online intimissimi.com

Volkswagen raccomanda Castrol EDGE PROFESSIONAL Scopri tutti i prodotti che Volkswagen Financial Services ha ideato per te.

ASAP
as sun
as possible.

Volkswagen è lieta di accompagnarvi all'Arena di Verona per la stagione lirica 2013. Prenotate i biglietti per l'Arena nella vostra Concessionaria Volkswagen di fiducia, per usufruire dei prezzi speciali riservati ai Clienti. E poi continuate a godervi il meglio della stagione a bordo di Maggiolino Cabriolet: la sua capote si apre automaticamente in soli 9,5 secondi fino a 50 chilometri all'ora, per darvi più sole possibile, prima possibile. Scopritelo su **maggiolinocabriolet.it**.

La stagione è aperta.

Maggiolino Cabriolet.

Das Auto.

Scan

Scarica l'App SeeMore e inquadra questa pagina con il tuo Smartphone.

Valori massimi di Maggiolino Cabriolet: consumo di carburante ciclo comb. 7,8 l/100 km - CO_2 180 g/km.

verso MONET

Storia del paesaggio dal Seicento al Novecento

Verona, Palazzo della Gran Guardia
26 ottobre 2013 - 9 febbraio 2014

Comune di Verona

FONDAZIONE Cariverona

Linea d'ombra

Main sponsor UniCredit

Special sponsor Segafredo ZANETTI

Claude Monet, *La casetta del pescatore sugli scogli, Varengeville*, 1882
Boston, Museum of Fine Arts, lascito di Anna Perkins Rogers

Informazioni e prenotazioni
0422 429999
www.lineadombra.it

Sponsor tecnici

Gi Group · ARTERIA · grafiche antiga · i Bibanesi

In collaborazione con

1913 2013 Festival del Centenario

Partners dell'accoglienza

Hotel Milano · Hotel San Luca

www.carpene-malvolti.com

A partire da 9 Euro*

Viaggiare è sognare ad occhi aperti. megliointreno.it

Con i treni DB-ÖBB EuroCity, lo spettacolo è già nel viaggio.

Raggiungi Verona e tante città italiane.

*tariffa a posti limitati, a tratta, a persona.

ALTAVIA energy

Fondazione ARENA DI VERONA
1913 2013 Festival del Centenario

Mobility Partner dell'Arena di Verona

DB BAHN

Ristorante

Al Cristo

Pintxos Bistrot
Cucina in Miniatura

Situato in pieno Centro Storico di Verona, affacciato su un'esclusiva ed intima Piazzetta, il **Ristorante *Al Cristo*** accoglie gli Ospiti nello splendido Plateatico medievale o nelle Sale interne climatizzate. Lo Chef propone una Cucina creativa di Carne e di Pesce con Aragoste, Astici ed Ostriche dell'Acquario. Altresì è possibile degustare Piatti Tipici come il Risotto all'Amarone o il Baccalà Arrostito alla Plancia. Il Pintxos Bistrot completa l'Offerta gastronomica in Modo più informale richiamando lo Stile Tapas che, tramite l'Utilizzo di Piatti veri e propri, diventa Espressione di una Cucina in Miniatura di forte Identità. Un'area del Bistrot ospita un Banco dedicato al Sushi & Sashimi. La Carta dei Vini offre oltre 1000 Selezioni. Una Saletta Executive riservata ed intima è a disposizione con un Tavolo che può ospitare fino dieci Commensali, dedicato allo Champagne Krug di cui il locale è affezionato Ambasciatore e del quale si possono degustare diverse Annate fino al 1961 en Magnum.

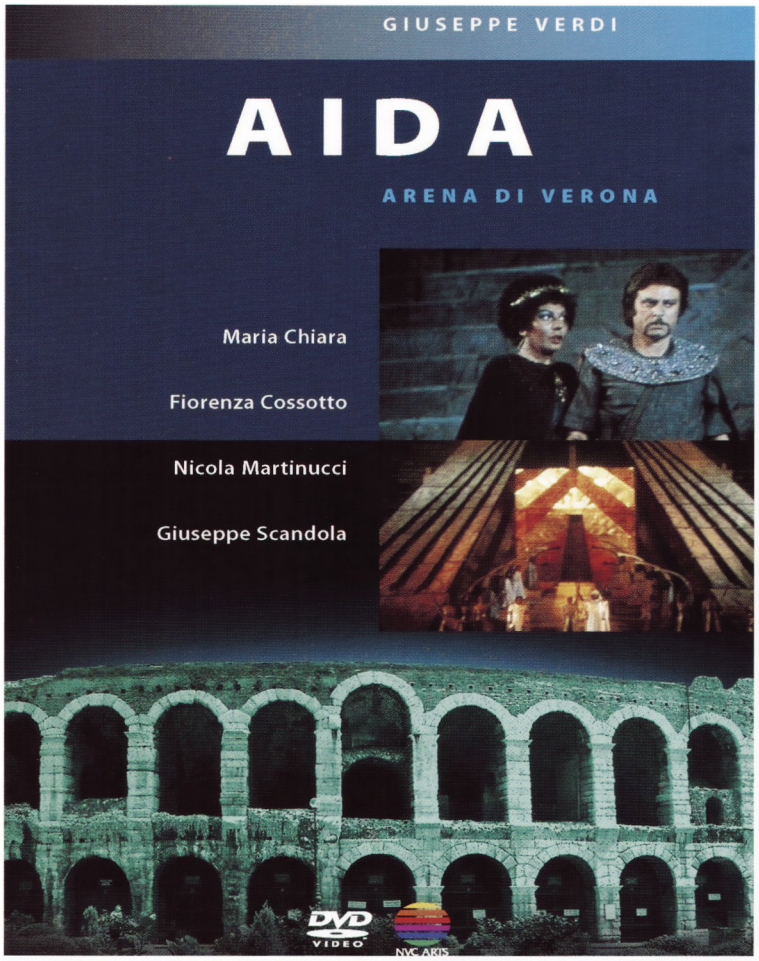
Una particolare Attenzione è dedicata al Servizio Pre Opera. Servizio Dopo Opera su Richiesta.

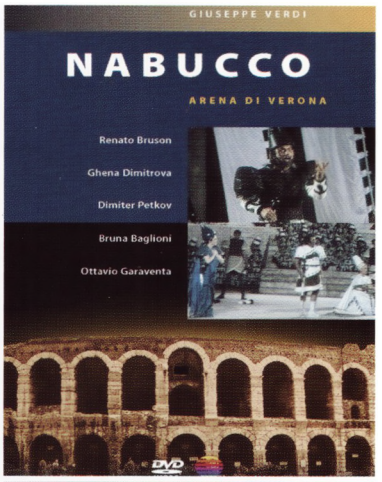
Located in the Heart of Verona, facing an exclusive and intimate Square, ***Al Cristo Restaurant*** *welcomes Guests in the beautiful medieval Terrace or inside air conditioned Rooms. The Chef proposes Gourmet cuisine, live Lobsters and Belon oysters from the House Aquarium as well as typical dishes as Risotto with Amarone Wine or Roasted Cod Baccalà. Pintxos Bistrot completes the gastronomic Panel in a more informal way as Tapas style, serving proper dishes linked to a strong identity expressions of Petite Cuisine. A Sushi & Sashimi counter is also available in the Bistrot Area. Our Wine list counts more than 1000 worldwide Selections. An Executive Cellar dining-room welcomes up to to 10 people around a Krug Table where you can enjoy Vintage Champagne dating back to 1961 en Magnum.*

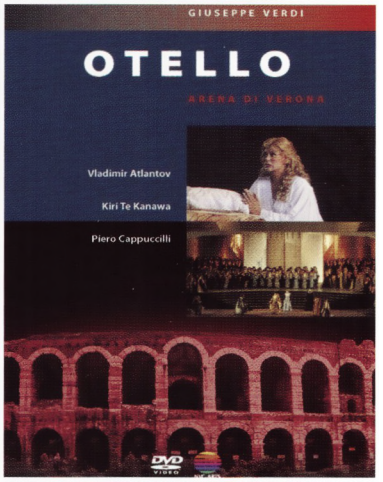
Special Attention is reserved to Pre Opera Dinner Service. After Opera Dinner Service upon Request.

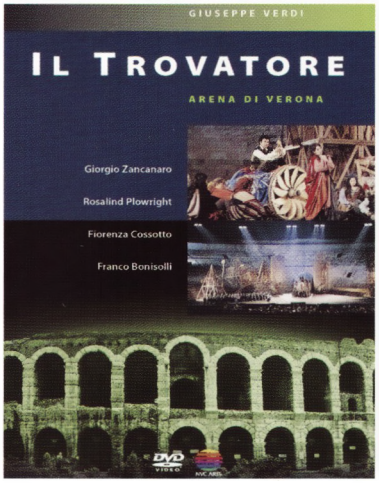
Piazzetta Pescheria, 6 -VERONA - (centro storico) Tel. 045 594287
e mail: info@ristorantealcristo.it - www.ristorantealcristo.it

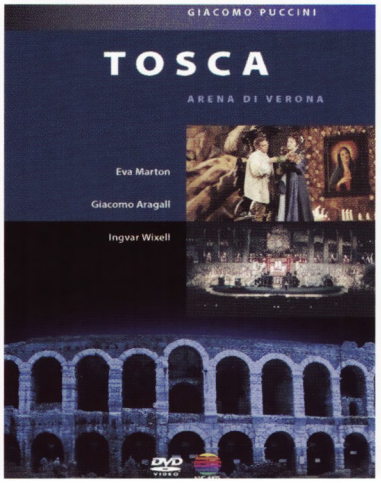
WarnerClassics

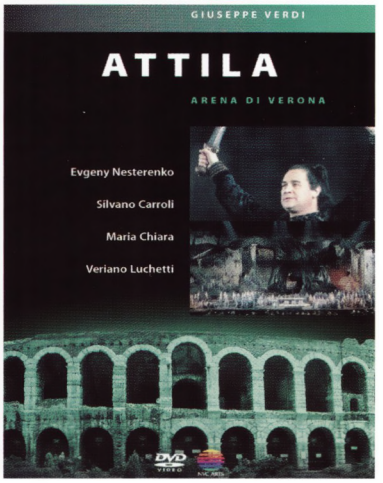












DVD VIDEO

Disponibili nel punto di vendita (entrata principale) durante il festival e nel sito www.arenashop.it
During the festival available at the sales point (main entrance) - www.arenashop.it
Während des Festivals erhäftlich am Verkaufsstand (Haupteingang) - www.arenashop.it

L'arena della cultura

Scopri a Verona *la* Feltrinelli

Ti aspettano migliaia di titoli tra libri, cd, dvd e games.
In più tanti incontri e mostre, aree-lettura
e il bistrot per soddisfare ogni gusto.

la Feltrinelli Libri e Musica
Verona- via Quattro Spade, 2
Tel. 045.809081

la Feltrinelli Express
Verona - Stazione Porta Nuova, Piazzale XXV Aprile
Tel. 045.809991

www. lafeltrinelli.it

IL RAZZISMO
È UNA
BRUTTA STORIA.

CATTOLICA

SOCIETA' CATTOLICA DI ASSICURAZIONE

con

ARENA DI VERONA

A VERONA INSIEME

per dare impulso alla cultura, al turismo, all'economia.

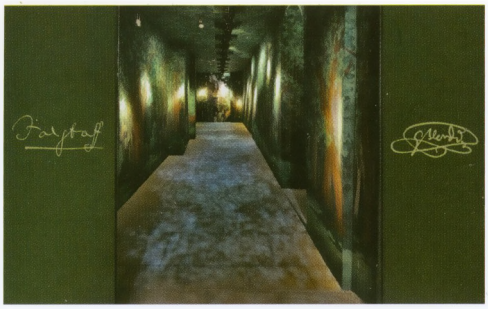
Fondazione ARENA DI VERONA

1913 2013 Festival del Centenario

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

AMO
ArenaMuseOpera

IL MUSEO SI METTE IN MOSTRA



AMO
Dall'Idea alla Scena

AMOPAVAROTTI
La Mostra

AMO L'ARENA
100 Anni di Festival attraverso 200 Anni di Verdi

ARENA di VERONA
Un Secolo di Immagini e Suggestioni

Le Mostre del Centenario

VERONA FINO AL 3 NOVEMBRE 2013

TUTTI I GIORNI DALLE 9.00 ALLE 19.30

AMO ARENAMUSEOOPERA Via Massalongo 7 Verona

1913 2013 Festival del Centenario

agsm
AGSM a sostegno di
AMO ArenaMuseOpera

CATTOLICA
SOCIETÀ CATTOLICA DI ASSICURAZIONE

PERFORMANCE iN LIGHTING
Technical Partner

TICKET
www.arenamuseopera.com
www.geticket.it

****S

HV

LT

HOTEL
VERONESI
LA TORRE

VIA MONTE BALDO, 22
37062 DOSSOBUONO DI VILLAFRANCA (VERONA)
TEL. (+39) 045 860 4811 - FAX. (+39) 045 860 4815
WWW.HOTELVERONESILATORRE.IT
INFO@HOTELVERONESILATORRE.IT

Fondazione
ARENA DI VERONA

1913
2013
Festival del
Centenario

14, 23, 27 giugno
3, 7, 9, 14, 18, 21, 28 luglio
3 agosto

Aida *nuovo allestimento*
di Giuseppe Verdi

15, 21, 29 giugno
4, 11, 25 luglio
1, 4, 11, 14, 18, 21 agosto
5 settembre

Nabucco
di Giuseppe Verdi

22, 28 giugno
5, 12, 19, 23, 26 luglio
2, 8 agosto

La Traviata
di Giuseppe Verdi

6, 10, 20, 24, 27 luglio

Il Trovatore
di Giuseppe Verdi

13 luglio

Messa da Requiem
di Giuseppe Verdi

17 luglio

Gala Verdi

9, 13, 16, 23, 30 agosto
6 settembre

Rigoletto
di Giuseppe Verdi

10, 17, 24, 29 agosto
1, 3, 8 settembre

Aida *rievocazione edizione 1913*
di Giuseppe Verdi

15 agosto

Gala Domingo-Harding

20 agosto

Gala Domingo-Operalia

31 agosto
4, 7 settembre

Roméo et Juliette
di Charles Gounod

Le rappresentazioni nei mesi di giugno e luglio inizieranno alle ore 21.15; nei mesi di agosto e settembre alle ore 21.00
Nelle serate del 13 luglio e 15, 20 agosto le rappresentazioni inizieranno alle ore 22.00
Non è consentito l'ingresso in platea durante l'esecuzione
In caso di necessità la Fondazione Arena di Verona si riserva il diritto di modificare il presente programma

FOPE.COM
FOPE
COLLEZIONE FLEX'IT VENDÔME.
SOLO L'ORIGINALE HA IL MARCHIO FLEX'IT.

Fondazione ARENA DI VERONA

1913 2013 Festival del Centenario

Flavio Tosi

Sindaco di Verona e Presidente della Fondazione Arena di Verona

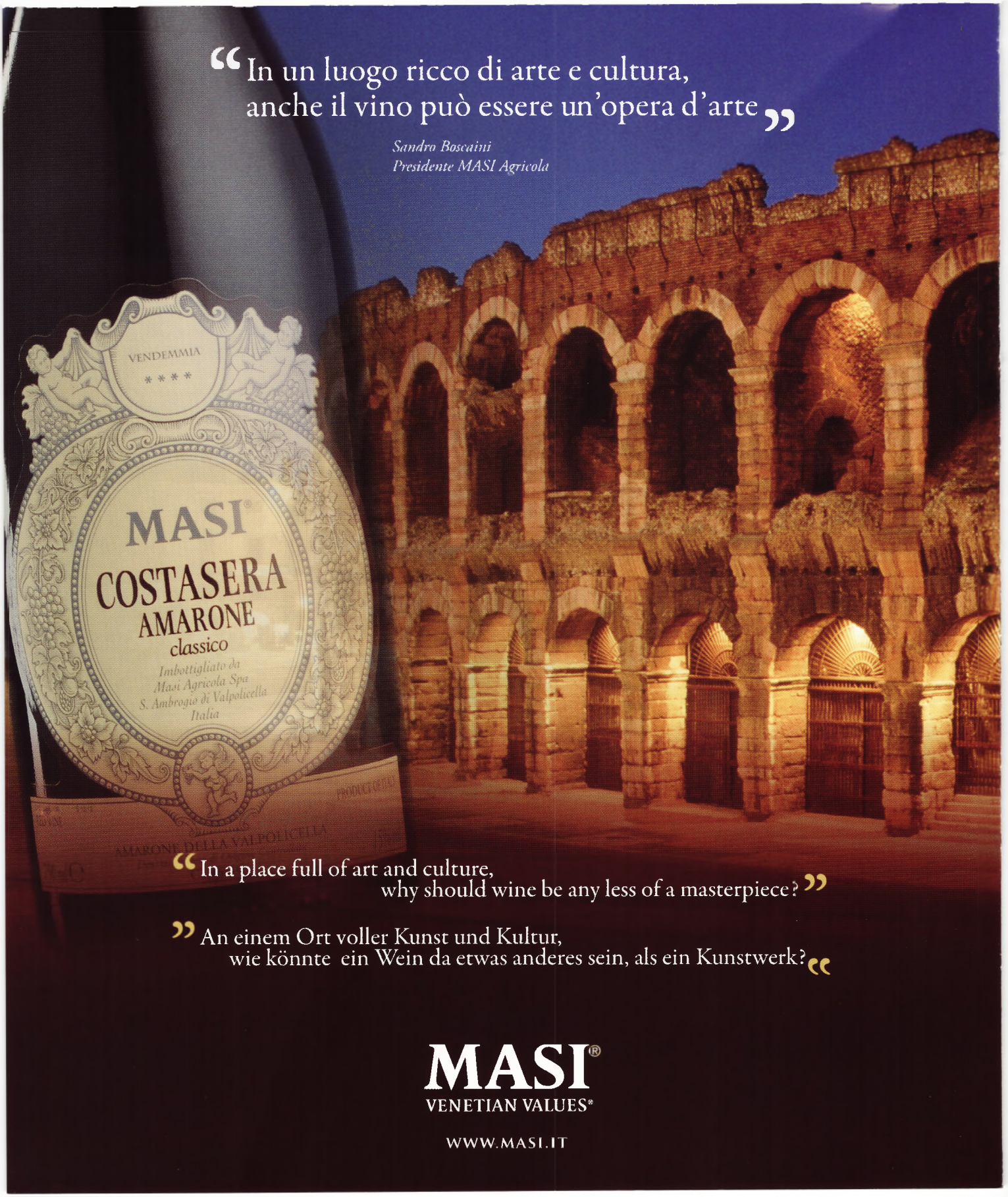
Bürgermeister der Stadt Verona und Präsident der Fondazione Arena di Verona

Mayor of Verona and Chairman of the Fondazione Arena di Verona

Dal 10 agosto 1913 con la prima rappresentazione operistica in Arena, l'Arena di Verona è diventata il più grande teatro lirico all'aperto del mondo, che sa attrarre milioni di spettatori da tutti i continenti. E con il Festival, la cultura italiana ed internazionale si è arricchita di un modo nuovo di fare spettacolo, caratteristica che ha contribuito a rendere Verona una delle capitali della musica.
Con il Festival 2013, Fondazione Arena celebra cent'anni di Festival lirico, coniugando nella sua storia spirito imprenditoriale ed elevata qualità delle proposte artistiche. Nell'arco di un secolo Fondazione Arena ha ricevuto crescenti riconoscimenti e ha dimostrato la capacità di svolgere attività di interesse generale e socialmente rilevante. La volontà è proporsi sempre di più come fondamentale volano di crescita civile, sociale ed economica per il territorio di Verona, guardando al futuro in modo responsabile, trasparente e sostenibile, capace di rispondere alle attese e ai bisogni delle persone e della comunità di riferimento, valorizzando il proprio patrimonio artistico, culturale e professionale, che si rinnova costantemente grazie al contributo di artisti e professionisti che investono energia, creatività e abilità nella realizzazione di un progetto comune.
La Città di Verona con il Suo Sindaco è lieta di festeggiare insieme a tutti gli spettatori il primo Centenario del Festival lirico areniano.

Am 10. August 1913, mit der ersten Opernaufführung im Amphitheater, wurde die Arena von Verona zur größten Freilichtopernbühne der Welt, die Millionen von Zuschauern aus allen Kontinenten heranlockt. Mit dem Opernfestival hat sich die italienische und internationale Kultur bereichert, dank auch einer neuen Auffassung von Darstellung, die Verona zu einer der Hauptstädte der Musik erkoren hat. Mit dem Opernfestival 2013 feiert die " Fondazione Arena" das Jahrhundertjubiläum im Zeichen des Bündnisses zwischen Unternehmergeist und qualitativ hochwertigen Veranstaltungen.
Im Laufe eines Jahrhunderts wurden der "Fondazione Arena" wachsende Anerkennungen zuerteilt; die Stiftung hat die Fähigkeit bewiesen, ihre sozial bedeutenden Tätigkeiten im allgemeinen Interesse zu gestalten. Das Ziel ist, immer stärker zum zivilen, sozialen und wirtschaftlichen Wachstum der Stadt und des Gebiets von Verona beizutragen, mit einem verantwortungsbewussten, transparenten und nachhaltigen Blick auf die Zukunft, sowie den Erwartungen und Bedürfnissen der Menschen und der Bezugsgemeinschaften zu entsprechen, das künstlerische, kulturelle und professionelle Vermögen gebührend zu würdigen und aufzuwerten, damit es sich dank dem Beitrag von Künstlern und Fachleuten, die ihre Energie, Kreativität und ihre Fähigkeiten in die Umsetzung eines gemeinsamen Projekts investieren, ständig erneuert. Die Stadt Verona und ihr Bürgermeister freuen sich, zusammen mit allen Zuschauern das erste Jahrhundertjubiläum der Festspiele in der Arena feiern zu dürfen..

On 10th August, 1913, with its inaugural performance of *Aida*, the Arena in Verona became the world's biggest outdoor opera theatre. Since then, it has attracted millions of spectators from every corner of the world. With this Festival, Italian – and, indeed, international – culture was enriched by this new way of presenting opera, as a spectacular performance, something that has made Verona one of the world's musical capitals.
With this 2013 Festival, then, the Fondazione Arena celebrates the 100th anniversary of that first performance, uniting its historical entrepreneurial spirit with a programme of exceptional quality.
Over the past century, the Fondazione Arena has grown in stature, receiving increasing recognition and demonstrating the ability to develop activity of general interest and social importance. The desire is to continue promoting itself, even more as a fundamental vehicle of civic, social and economic growth for the province of Verona, looking to the future in a responsible, transparent and sustainable way so as to satisfy the expectations and needs of its people, exploiting its artistic, cultural and professional patrimony, which constantly renews itself thanks to the contribution of the artists and professionals who invest energy, creativity and intellectual capacity to realize a common project.
The City of Verona, with its Mayor, is delighted to celebrate this first century of the Arena Opera Festival with all who come to the Arena this year.


“In un luogo ricco di arte e cultura,
anche il vino può essere un’opera d’arte”
Sandro Boscaini
Presidente MASI Agricola
VENDEMMIA
****
MASI
COSTASERA
AMARONE
classico
Imbottigliato da
Masi Agricola Spa
S. Ambrogio di Valpolicella
Italia
AMARONE DELLA VALPOLICELLA
“In a place full of art and culture,
why should wine be any less of a masterpiece?”
”An einem Ort voller Kunst und Kultur,
wie könnte ein Wein da etwas anderes sein, als ein Kunstwerk?“
MASI®
VENETIAN VALUES®
WWW.MASI.IT

Francesco Girondini
Sovrintendente della Fondazione Arena di Verona
Leiter der Fondazione Arena di Verona
General Manager of the Fondazione Arena di Verona

It is with pride and honour that we have reached the first Centenary of the lyrical Festival of the Arena di Verona; an extraordinary occasion which will see the celebrated Plàcido Domingo as honorary Artistic Director, orchestral conductor and exceptional performer on the world's largest stage.
The lyrical Festival represents the principal cultural attraction of our city: all of Verona celebrates this important event with us which showcases both the artistic excellence of 100 years of our promoted activity and the international status achieved by the Festival. We believe this heritage of Verona represents a communal asset which knows no territorial limits.
2013 marks the bicentenary of the birth of Giuseppe Verdi, whose most loved opera by the Veronese Audience, *Aida*, will open the Centennial Festival in a new production with pioneering technology to present the Arena's *Aida* of the next 100 years; this opera will again be presented from 10th August in the commemorative 1913 production to celebrate a century since its very first Scaliger representation.
Some of Verdi's most celebrated operas are proposed: *Nabucco*, the popular trilogy with *Traviata*, *Trovatore* and *Rigoletto* as well as the sublime *Messa da Requiem*. The programme closes with Roméo and Juliette by Charles Gounod, a fixed title in the Arena's repertoire in the very city of its namesake lovers. Three special evenings complete the Festival's calendar: the *Verdi Gala*, the *Domingo-Harding Gala* and the *Domingo-Operalia Gala*.
Alongside the rich artistic programme of the Festival, there are numerous other initiatives to support the celebration of this first Centenary, from the Arena Museo Opera, AMO at Palazzo Forti to the Arena Festival Hall in Palazzo della Gran Guardia and with the full ensemble of artists, technicians and administration of our Theatre we invite all in lighting the 100 candles dedicated to the best known lyrical Festival where, as in the starry sky, the lights never go out.

È con orgoglio e rispetto che siamo giunti a festeggiare il primo Centenario del Festival lirico dell'Arena di Verona, uno straordinario avvenimento che vedrà il celebre Plácido Domingo in qualità di Direttore Artistico Onorario, oltre che direttore d'orchestra ed interprete d'eccezione sul palcoscenico più grande del mondo.
Il Festival lirico rappresenta il principale biglietto da visita culturale della nostra città: Verona tutta festeggia con noi questo importante evento che pone in evidenza l'alto valore artistico dell'attività promossa in cent'anni di storia, oltre alla dimensione internazionale raggiunta dal Festival e siamo certi che questo patrimonio di Verona rappresenti un bene comune che non conosce confini territoriali.
Il 2013 segna il bicentenario della nascita di Verdi, la cui opera più amata dal pubblico veronese *Aida* inaugurerà il Festival del Centenario in una nuova produzione con le più spettacolari tecnologie scenotecniche che rappresenterà l'*Aida* areniana dei prossimi 100 anni; l'opera verrà riproposta dal 10 agosto anche nella storica Rievocazione del 1913, per celebrare il secolo dalla sua prima rappresentazione scaligera.
In cartellone sono proposte alcune fra le più celebri opere di Verdi: *Nabucco*, la trilogia popolare con *Traviata*, *Trovatore* e *Rigoletto* nonché la imponente *Messa da Requiem*. Chiude il programma operistico *Roméo et Juliette* di Charles Gounod, titolo stabile del repertorio areniano nella città dei due omonimi innamorati. Completano il calendario del Festival tre serate speciali: *Gala Verdi*, *Gala Domingo-Harding* e *Gala Domingo-Operalia*. Accanto alla ricca programmazione artistica del Festival molte sono le iniziative che hanno preso il via per celebrare questo primo Centenario: dall'Arena Museo Opera, AMO a Palazzo Forti, all'Arena Festival Hall a Palazzo della Gran Guardia e insieme ai complessi artistici, tecnici ed amministrativi del nostro Teatro vi invito tutti ad accendere con noi le 100 candeline dedicate al Festival lirico più conosciuto al mondo dove, come il brillare delle stelle nel cielo, le luci non si spengono mai.

Das erste Jahrhundertjubiläum der Opernfestspiele in der Arena von Verona erfüllt uns mit Stolz und Anerkennung für ein außergewöhnliches Ereignis, dessen ehrenamtliche künstlerische Leitung dem berühmten Tenor Plácido Domingo anvertraut wurde, der auf der größten Freilichtbühne der Welt als Sänger und auch als Dirigent auftreten wird. Die Opernfestspiele sind mit Sicherheit eine kulturell ausschlaggebende Visitenkarte für unsere Stadt: ganz Verona feiert zusammen mit uns dieses Jubiläum, das für das hochwertige Niveau der Opernaufführungen in den vergangenen hundert Jahren bürgt sowie für das internationale Prestige des Festivals; wir sind davon überzeugt, dass dieses Vermögen ein gemeinsames Gut darstellt, das keine Grenzen kennt. 2013 bedeutet auch den 200. Jahrestag der Geburt Giuseppe Verdis, dessen meistgeliebte Oper *Aida* das Jahrhundertfestival eröffnen wird mit einer neuen Inszenierung im Zeichen von großartigen, bühnentechnischen Innovationen, die die Aida der Arena in den nächsten 100 Jahren vertreten wird ; die Oper wird dann ab 10. August auch in der historischen Inszenierung aus dem Jahr 1913 aufgeführt, um das Jahrhundert ihrer ersten Vorstellung im Amphitheater zu feiern. Der Veranstaltungskalender sieht einige unter den berühmtesten Opern Verdis vor wie *Nabucco*, die Volkstriologie mit *Traviata*, *Trovatore* und *Rigoletto* sowie die überwältigende *Messa da Requiem*. Das Opernprogramm schließt mit Roméo et Juliette von Charles Gounod, einer Oper, die im Repertoire der Arena und in der Stadt der beiden Liebenden ihren festen Platz gefunden hat. Das Programm wird mit drei Sonderereignissen abgerundet: *Gala Verdi*, *Gala Domingo-Harding* und *Gala Domingo-Operalia*. Parallel zur reichhaltigen Palette der Festspiele finden anlässlich dieser ersten Jahrhundertfeier zahlreiche Veranstaltungen statt: Arena Opera-Museum, AMO im Palazzo Forti, Arena Festival Hall im Palazzo della Gran Guardia. Mit allen Mitarbeitern unseres Theaters, den Künstlern, Technikern und allen Beschäftigten, möchte ich Sie einladen, zusammen mit uns die 100 Geburtstagskerzen des weltweit bekanntesten Opernfestivals anzuzünden, wo die Lichter, wie die Sterne im Himmel, nie erlöschen.

A story of passion
for excellence, talent,
uniqueness, dedication.
A story filled with
masterpieces, with the
typical Italian taste.

Una storia dedicata
alla passione per l'eccellenza,
al talento, all'unicità, alla
dedizione, una storia costellata
di capolavori, dal gusto tutto
italiano.

ZORZETTIG
VINI FRIULANI DOC

V. Strada S.Anna, 37 Fraz. Spessa di Cividale del Friuli (Ud) T. 0432 716 156 F. 0432 716 292 www.zorzettigvini.it

Fondazione ARENA DI VERONA

1913 2013 Festival del Centenario

Plácido Domingo

Direttore Artistico Onorario del Festival del Centenario

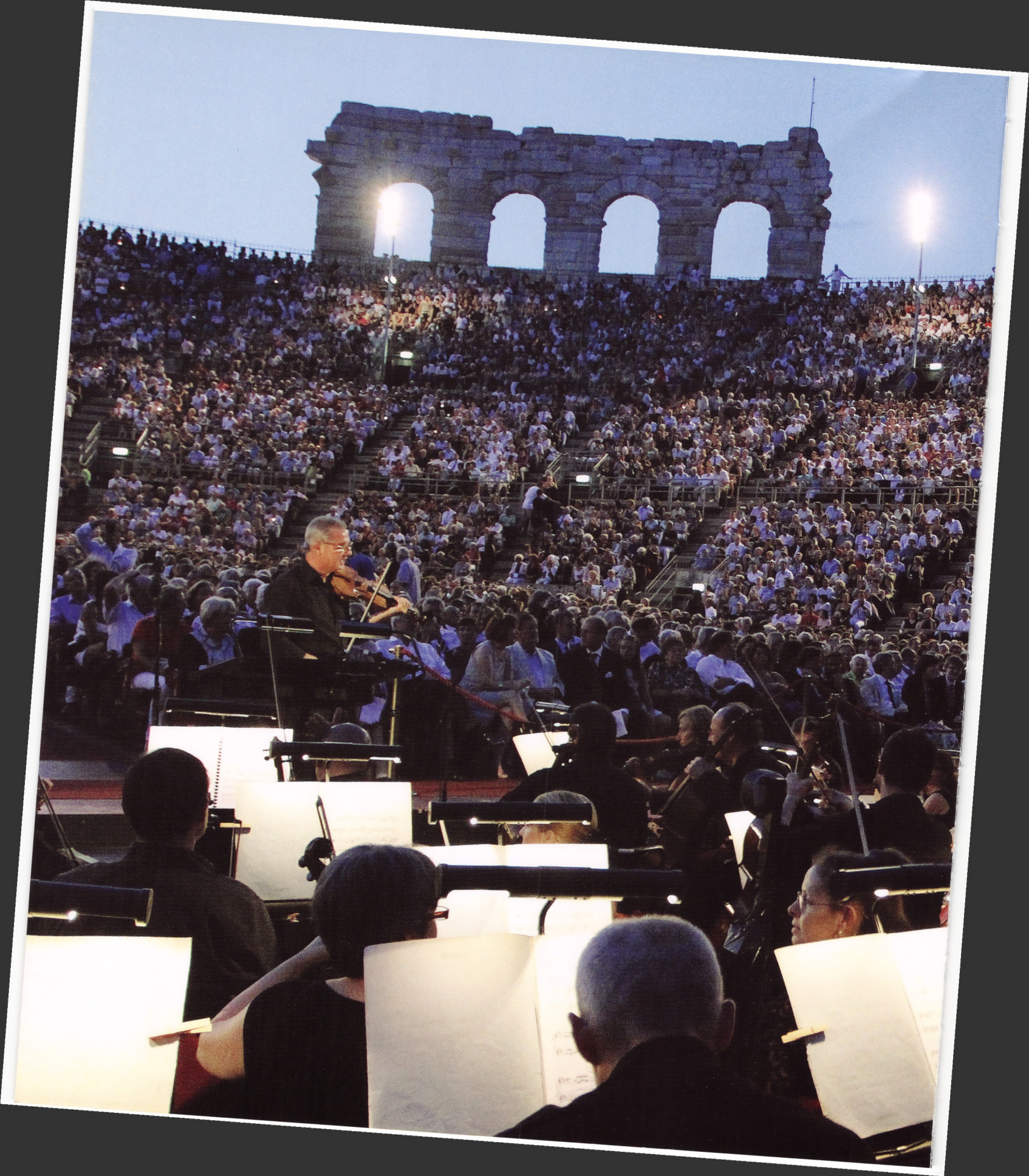
Ehrenamtlicher künstlerischer Leiter des Jahrhundertsfestivals

Honorary Artistic Director

2013 is truly an extraordinary year, not only because of the celebrations of the 200th anniversaries of the births of Giuseppe Verdi and Richard Wagner, who are the protagonists of a very rich calendar, but also because it is the centenary of the foundation of the Festival Arena di Verona. It is an immense joy for me to be the Festival's Honorary Artistic Director during such an important year. I first came to Verona when I was very young, at the outset of my career: that was in 1969, and I made my Italian debut here in *Don Carlo* and *Turandot*. I have returned many times since then, and I love Verona for the affectionate warmth of its audiences and for the magical experience of performing in a setting that is unique in the world. This year I will pay tribute to Verdi by singing the title role in Nabucco and conducting *Rigoletto* and *Aida*. Both Verdi and Wagner are the inspiration of this year's Gala, on 15 August, at which I will be singing with the Orchestra and the Chorus of the Arena di Verona, conducted by Daniel Harding. One of those dearest to my heart in this year of important anniversaries is the 20th anniversary of Operalia, the World Opera Competition that I founded in 1993. This year, Operalia will take place at Verona's Teatro Filarmonico, from 19 to 25 August, and I take this opportunity to invite everyone to the finals, which I will be conducting on 25 August, and to a Gala, scheduled for the Arena on 20 August, with the participation of some of the winners from previous years – artists who are now active and praised all over the world. In short, the 2013 Festival Arena di Verona must not be missed.

Che anno straordinario è il 2013, non solo per le celebrazioni dei 200. Gli anniversari della nascita di Giuseppe Verdi e di Richard Wagner, protagonisti di una ricchissima programmazione, ma anche per il centenario del Festival Arena di Verona! È per me una gioia immensa essere Direttore Artistico Onorario del Festival, in un anno così importante. Ho esordito a Verona, giovanissimo, agli albori della mia carriera: era il 1969, fu il mio debutto italiano, in *Don Carlo* e *Turandot*; da allora sempre costante è stata la mia presenza a Verona, che amo per il calore del suo pubblico e per la magia di cantare e dirigere in uno scenario unico al mondo. Quest'anno commemorerò Verdi nei miei due vesti: come cantante, nei panni di Nabucco nell'omonima opera, areniana per tradizione, e come direttore d'orchestra, per *Rigoletto* e *Aida*. Verdi e Wagner sono stati fonte d'ispirazione anche per un Gala, il 15 agosto, e in quell'occasione canterò, accompagnato dall'Orchestra e dal Coro dell'Arena di Verona, diretti da Daniel Harding. In quest'anno così pieno di anniversari significativi, una delle ricorrenze che mi sta più a cuore è quello dei vent'anni di Operalia, il concorso per giovani cantanti che ho fondato nel 1993. Quest'anno Operalia avrà luogo al Teatro Filarmonico di Verona, dal 19 al 25 agosto. Siete tutti invitati alla finale, che dirigerò il 25 agosto, e al Gala, programmato in Arena il 20 agosto, con i vincitori di Operalia delle passate stagioni, stelle già acclamate in tutto il mondo! Questo Festival 2013 è davvero imperdibile!

2013 ist ein aussergewöhnliches Jahr, nicht nur wegen der Zweihundertjahrfeiern der Geburt von Giuseppe Verdi und Richard Wagner, die im Mittelpunkt eines reichen Veranstaltungskalenders stehen, sondern auch weil dieses Jahr das Einjahrhundertjubiläum der Gründung des Opernfestivals in der Arena von Verona gefeiert wird. Ehrenamtlicher künstlerischer Leiter des Opernfestivals in einem so bedeutungsvollen Jahr zu sein, ist für mich eine umermessliche Freude. Das erste Mal, als ich als junger Sänger nach Verona kam, stand ich am Anfang meiner Karriere: es war 1969 und zu meinem Debüt in Italien sang ich in den Opern *Don Carlo* und *Turandot*; oft kehrte ich in den darauffolgenden Jahren hier nach Verona zurück; ich liebe die Stadt wegen der Herzlichkeit und Begeisterung des Publikums und der einmaligen Magie, auf einer weltweit einzigartigen Bühne als Sänger und Dirigent auftreten zu dürfen. Dieses Jahr werde ich im Gedenken an Verdi die Hauptrolle in Nabucco singen und die Opern *Rigoletto* und *Aida* dirigieren. Verdi und Wagner stehen auch im Mittelpunkt des Galaabends am 15. August; unter der musikalischen Leitung von Daniel Harding werde ich begleitet vom Orchester und dem Chor der Arena von Verona singen. In diesem so wichtigen Jubiläumsjahr gibt es einen weiteren Anlass, der mir sehr ans Herz gewachsen ist, nämlich der 20. Geburtstag von Operalia, einem von mir 1993 gegründeten Gesangswettbewerb für junge Talente. Operalia findet vom 19. bis 25. August im Teatro Filarmonico von Verona statt und ich möchte diese Gelegenheit wahrnehmen, um Sie alle zum Abschlussabend einzuladen, den ich am 25. August dirigiere und zur Gala in der Arena am 20. August, mit den Siegern des Wettbewerbs der vergangenen Jahre, die bereits weltweit applaudiert werden. Das Festival 2013 ist ein Ereignis, das man nicht versäumen sollte!



BUON COMPLEANNO
HERZLICHSTE GLÜCKWÜNSCHE ZUM GEBURTSTAG
HAPPY BIRTHDAY

Arena!

di Fabio Fazio

Quest'anno l'Arena di Verona spegne cento candeline: un secolo di canto, di musica, di concerti e di cultura. E questo compleanno ci tocca da vicino perché noi siamo la nostra cultura e capire da dove veniamo significa capire chi siamo. Duecento anni fa nasceva Giuseppe Verdi, il compositore più popolare d'Italia. Le sue musiche hanno parlato al popolo e proprio per questo sono entrate nel nostro DNA. Ma sarebbe un errore pensare che quelle stesse musiche non siano state scritte anche per noi.

Il 2013 è un anno importante: si celebra il bicentenario di Verdi, ma anche di Richard Wagner, e l'Arena di Verona, come teatro lirico all'aperto più grande al mondo, festeggia un secolo di vita. Cento anni che hanno segnato, a partire da quell'*Aida* del 10 agosto 1913, la storia culturale del nostro Paese celebrando la musica e in particolare il teatro d'opera, marchio indelebile della creatività italiana. Verdi con le sue opere ha portato l'Italia nel mondo e l'Arena di Verona con il suo Festival porta il mondo in Italia, grazie alla forza di un evento ormai globale. Il pubblico, che ogni estate si mette in coda sotto il sole cocente e riempie le gradinate, vuole rivivere una magia che non ha tempo e che, ancora oggi, ci coinvolge e ci emoziona perché parla di noi. Un "noi" plurale, perché la musica ha il potere di abbattere i confini linguistici e, se non di essere compresa da chiunque, certamente di arrivare a tutti quelli che hanno la sensibilità per sentirla e quindi amarla. E vedendo le migliaia di spettatori che ogni anno il Festival areniano registra, possiamo solo sentirci orgogliosi di questa realtà nel suo genere unica al mondo.

Quest'anno al Festival di Sanremo abbiamo voluto portare la musica d'arte sul palcoscenico dell'Ariston con il Coro dell'Arena di Verona ed il celeberrimo *Va' pensiero* dal *Nabucco* di Giuseppe Verdi. Lo abbiamo fatto in maniera "leggera", senza formalismi né cliché, proprio come accade a Verona. Perché un'opera d'arte svela il proprio valore quando si manifesta e non ha bisogno di nient'altro che di un pubblico disposto ad ammirarla. E quello che succede qui a Verona ne è l'incontestabile dimostrazione.

Giuseppe Verdi è un simbolo per l'Italia così come lo è il Festival dell'Arena, e dunque: viva Verdi e ancora cento di questi anni all'Arena di Verona!

von Fabio Fazio

Heuer feiert die Arena von Verona ihren 100. Geburtstag: ein Jahrhundert Musik, Gesang, Konzerte und Kultur. Dieser Geburtstag betrifft auch uns, denn wir sind Ausdruck unserer Kultur und wenn wir verstehen, woher wir kommen, verstehen wir auch, wer wir sind. Vor zweihundert Jahren wurde Giuseppe Verdi, der beliebteste Komponist Italiens geboren. Seine Musik wendet sich an das Volk und ist auch deshalb in unserem DNA verankert. Es wäre aber ein Irrtum, zu vergessen, dass sie nicht auch für unsere Generation geschrieben wurde.

Das Jahr 2013 ist von besonderer Bedeutung: es wird der zweihundertste Geburtstag von Giuseppe Verdi und auch von Richard Wagner gefeiert und die Arena von Verona

feiert ihren 100. Geburtstag als weltweit größtes Freilichttheater. Hundert Jahre, die seit der *Aida-Aufführung* am 10. August 1913 das kulturelle Leben unseres Landes mit Konzerten und Opernaufführungen, dem unauslöschbaren Markenzeichen der italienischen Kreativität, geprägt haben. Verdi hat mit seinen Opern Italien in aller Welt bekannt gemacht und die Arena von Verona lockt mit ihrem Opernfestival alle Welt nach Italien, dank der Anziehungskraft eines globalen Events. Die Zuschauer, die Jahr für Jahr unter brennender Hitze Schlange stehen und die Stufenplätze in der Arena füllen, wollen die zeitlose Magie miterleben, die uns auch heute noch bezaubert und bewegt, weil sie von uns spricht. Von "uns", denn die Musik beseitigt alle Sprachbarrieren; auch wenn sie vielleicht nicht von allen verstanden wird, vereint sie aber alle, die die Sensibilität haben, sie sich anzuhören und zu lieben. Und angesichts der Tausende von Zuschauern, die jedes Jahr in die Arena kommen, dürfen wir stolz auf dieses in seiner Art weltweit einzigartige Event sein.
Dieses Jahr haben wir die klassische Musik auf die Bühne des Theaters Ariston in Sanremo geladen mit dem Chor der Arena von Verona, der das berühmte Chorwerk aus Verdis *Nabucco Va' pensiero* gesungen hat. Ohne Formalismus und Klischees, auf "legere" Art und Weise, wie in der Arena von Verona. Denn ein Kunstwerk offenbart seinen Wert, wenn es als solches anerkannt wird und es nichts anderes benötigt, als ein Publikum, das bereit ist, es zu bewundern. Was hier in Verona Jahr für Jahr geschieht, ist der unbestrittene Beweis dafür.
Giuseppe Verdi ist ein Symbol für Italien wie auch das Festival in der Arena. Hoch lebe Verdi und weitere hundert Jahre in der wunderschönen Arena von Verona!

by Fabio Fazio

This year Verona's Arena will celebrate a century of opera: for 100 years the Arena has witnessed singing, music, concerts and culture. This anniversary affects all of us because we are our culture and understanding our origins means understanding who we are. Giuseppe Verdi, Italy's most popular composer, was born two hundred years ago. His music has spoken to the public and it is precisely because of this, that it has entered our DNA. However, it would be a mistake to think that this same music had not been written for us. 2013 is, then, an important year: it marks the bicentenary of the birth of Verdi, but also of Richard Wagner, and Verona's Arena is celebrating a century of activity as the world's largest outdoor opera theatre. Ever since the first performance of *Aida* on 10th August, 1913 these 100 years have marked the cultural history of our country, celebrating the music and, in particular, opera, an indelible hallmark of Italian creativity. With his operas, Verdi has taken Italy to the world and Verona with its Opera Festival brings the world to Italy, thanks to the force of an event which has become global. The public who, each year, join the queue under a baking sun and fill the terraces want to relive the magic of this spectacle that is timeless and which involves us and moves us because it speaks about us, still today. A "we" plural, because the music has the power to eliminate linguistic boundaries and, even if not, to be understood by everyone and certainly to arrive at the hearts of those who wish to listen to it and, hence, to love it. Seeing the thousands of people who go to the Arena Festival each year, we can only feel proud of this reality, one of its kind in the world. This year at the Sanremo Festival we decided to bring opera to the stage of the Ariston Theatre, having the Chorus of the Arena di Verona singing the famous *Va' pensiero* from Verdi's *Nabucco*. We did it without any formalism or clichés, letting the music speak for itself, just as happens in Verona. Why? Because a work of art reveals its true value when it manifests itself, and it needs nothing other than a public there to admire it.And what happens in Verona is the undisputable demonstration of this.Giuseppe Verdi is a symbol for Italy as is the Festival in the Arena: so long live Verdi and here's to another hundred years of opera in the Arena di Verona!

Plácido Domingo

Intervista di
Carla Moreni

Plácido Domingo e l'Arena hanno formato nel tempo un legame elettivo. L'incontro è partito quarantaquattro anni fa, e non si è mai interrotto. Dal debutto come Calaf alla direzione di *Carmen*, dalla trasferta a Luxor, con l'*Aida* del 1987 fino al concerto di gala dell'estate 2009, la presenza di Domingo ha segnato le tappe più significative delle avventure musicali della città scaligera. Oggi, guardando indietro, rievocando tante stagioni memorabili, affiora tutta l'emozione dei ricordi nelle parole del grande tenore. In questa estate del Centenario ritornerà a cantare e a dirigere, da primattore, portando anche a Verona la tappa finale del suo Concorso di canto, Operalia, giunto al traguardo della ventesima edizione. Si suggella così una continuità di rapporto non solo professionale, ma anche affettivo. Certi luoghi della musica sono inimitabili, dice il tenore: e l'Arena figura tra questi. È l'inimitabilità a creare dei ponti, che non si cancellano. Colpisce la cura dei dettagli con cui Domingo si racconta, nella lunga arcata della sua parabola in Arena: sono dettagli fatti di grandi e piccole cose, ma rievocati con la cura che si ha quando si ricorda tutto ciò che si è amato. E non c'è bisogno di chiederlo, per averne conferma.

Come è avvenuto il suo primo incontro con l'Arena?

Era il 1965, quando sono partito da Tel Aviv, lasciandola dopo i due anni e mezzo di "apprendistato" che avevo svolto lì, all'Opera nazionale d'Israele. Viaggiavo verso l'Europa e la prima fermata è stata a Milano, dove avevo in programma un'audizione presso Alessandro Ziliani, un bravo tenore, che allora era direttore dell'As.Li.Co., l'Associazione lirica e concertistica italiana. Ho appena finito di cantare che già mi arriva una proposta di lavoro: Ziliani mi offre di partecipare alla *Carmen* che è in programma per l'estate all'Arena di Verona. Non mi sarei mai aspettato un ingaggio tanto tempestivo. Infatti ero già scritturato per una stagione estiva, in America, e dunque non potevo accettare. Allora ero veramente triste di dover rinunciare a Verona: un'occasione tanto straordinaria per un giovane. Ma in seguito mi sono accorto che è andata meglio così: probabilmente non ero ancora pronto per un posto così importante. Nel frattempo, nei quattro anni successivi la mia carriera internazionale è partita, e a una velocità sempre maggiore: New York City Opera, Opera di Amburgo, poi lo Staatsoper di Vienna, il Metropolitan e via dicendo. E così, per combinazione, il mio debutto all'Arena di Verona è avvenuto solo nel 1969. Tra l'altro è stato anche il mio debutto italiano in assoluto, e anche la prima volta che ho cantato il ruolo di Calaf nella *Turandot*, e anche la prima volta che sono stato in palcoscenico con la leggendaria Birgit Nilsson: un evento importantissimo per un tenore di 27 anni! Ed è stata un'esperienza molto particolare.

Ci racconti siamo curiosi.

Appena arrivati a Verona – ero lì con mia moglie e i nostri due figli, allora piccolissimi – siamo rimasti intrappolati nell'ascensore che ci portava su all'appartamento che avevamo preso in affitto, in piazza Bra. Era una rovente giornata di luglio, e hanno dovuto chiamare i pompieri per tirarci fuori. Come si suol dire: un attacco non proprio col piede fortunato.

Poi Verona è stata un'esperienza completamente nuova: andavo in giro per la città e immancabilmente mi capitava di sentire (per caso, per strada o nei caffè) «Il tenore è arrivato», oppure «Chi diavolo è questo nuovo tenore, questo spagnolo? Ma saprà cantare?».
Poi partì una specie di intrigo: uno veniva da me e mi diceva, «Plácido, la situazione è disperata. Nessuno crede che tu abbia la voce che ci vuole». Poi arrivava un altro, e a sua volta mi spifferava che quello di prima stava spargendo in giro cose terribili nei miei confronti. E così di seguito. Mi sentivo in un girone infernale. Per fortuna avevo già accumulato un bel po' d'esperienza come attore, e così mettevo su una faccia seria, mentre li ascoltavo, pur sapendo benissimo che almeno il novanta per cento di quanto mi riferivano era da scartare.
Il risultato di tutto questo clima accumulato fu che a ridosso della prima recita fossi nervosissimo: volevo scappare via, più lontano possibile. Ma tutto si sciolse una volta entrato in palcoscenico: sentivo l'atmosfera calorosa del pubblico, vedevo gli spalti dell'Arena pieni di un pubblico attento che mi ascoltava e alla fine tutto andò bene.
La scenografia, bellissima, era di Pier Luigi Pizzi, e c'era quasi un castello intero su quel vasto palcoscenico. Nel secondo atto, la Nilsson si sedeva in alto, un centinaio di gradini sopra di me, e io ogni volta che rispondevo all'Imperatore ne salivo circa venticinque. Una discreta maratona, e da fare di gran corsa. Indossavo un lungo mantello, e mio figlio Plácido junior, che non aveva ancora compiuto quattro anni, diceva a Marta, mia moglie, «Guarda mamma, papà sta volando!».
A volte ero così sopraffatto dalla potenza e dalla bellezza della voce di Birgit che quasi dimenticavo di continuare a cantare. Per incredibile coincidenza, quella era poi la settimana del primo allunaggio degli uomini sulla luna, e ricordo che quando guardavo in alto e vedevo la luna mi veniva un brivido, pensando che là c'erano degli uomini.
Quella prima estate non cantai solo *Turandot*: feci anche il *Don Carlo* e con un cast meraviglioso: Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli e Dimiter Petkov.
Devo raccontarvi un altro aneddoto: la povera Montserrat in quei giorni si era rotta una gamba, e ricordo che alla fine della prima recita un fan che si chiamava Serafino (che veniva sempre prima degli spettacoli a chiedere soldi ai cantanti, poi dopo urlava i suoi "bravi" a tutti) quella volta con nostra sorpresa si mise a gridare: "Cossotto, sei divina!" "Cappuccilli, sei magnifico, ma sei tirchio!" eccetera eccetera, e infine: "Montserrat, va a Lourdes!"
Insomma, è stata una bellissima esperienza per me, avere un successo a quell'età nel paese dove l'opera in musica era nata. E quel successo mi portò fortuna: pochi mesi dopo debuttavo alla Scala.

Qual è la caratteristica principale del canto in Arena? Quali sono i suoi pregi, quali le difficoltà ?

Chiaramente l'Arena si presenta con una situazione acustica tutta sua, insolita. Ricordo per esempio che quella volta, nella "Turandot" con Birgit, più mi allontanavo da lei e più la sua voce mi sembrava potente, proprio monumentale. E così anche nel mio duetto finale con Montserrat dovevamo iniziare cantando al centro del palcoscenico e poi a poco a poco ci allontanavamo verso i lati opposti, ma anche a una ventina di metri di distanza ci si sentiva perfettamente. Certo, non possiamo dire che sia un luogo intimo: persino il Metropolitan, con i suoi 3.800 posti, sembra un teatro piccolo se confrontato con l'Arena. Ma l'esperienza resta comunque unica. Cantare in una struttura che ha duemila anni di storia alle spalle, fa sentire molto, ma molto piccoli. In tutti i sensi.

Che cosa rimane di indimenticabile dopo una serata in Arena?

Tutto. Gli spazi immensi. Quella marea di gente seduta in platea e sui gradini. Il privilegio di portare la musica e il dramma direttamente a tante persone ogni sera. Il suo pubblico sotto le stelle.

Nel tempo, come trova che sia cambiato il pubblico, il modo di ascoltare?

Penso che il pubblico sia molto più esigente adesso. Nell'era dei DVD e le ritrasmissioni in alta definizione, in diretta simultanea, è diventato molto più importante abbinare effettivamente il canto all'azione. Al cantante non basta più solo cantare: deve essere duttile nell'interpretazione teatrale, attento anche allo spettacolo in generale.

Perché l'Arena resta un punto di riferimento nel mondo della musica?

Perché, come ho detto, è un posto unico, che non ha confronti. A questo punto, non solo a causa della storia millenaria dell'Arena, ma anche per i cent'anni che compie l'opera in Arena. Con un festival creato, tra l'altro, da un mio "collega" del passato, il grande tenore Giovanni Zenatello.

Quali sono stati i titoli e i ruoli che hanno avuto per Lei un accento speciale in Arena?

Certamente ogni ruolo in Arena è speciale e risulta difficile scegliere il più amato. Ma la produzione della *Tosca* del 1974 è stata monumentale e quell'esperienza unica. Cantare Mario Cavaradossi nella *Tosca*, soprattutto nelle serate quando davvero, in cielo, "lucevano le stelle", rimarrà sempre tra i miei ricordi più memorabili.

Che progetti ha per la prossima stagione?

Sono stato invitato dalla Fondazione Arena di Verona come Direttore Artistico Onorario del Centenario, come anche il tenore Giovanni Zenatello era stato chiamato cento anni fa. Spero certamente di festeggiare il 15 agosto con il Concerto di Gala dedicato al bicentenario di Verdi e Wagner, ma anche cantando il nuovo ruolo di Nabucco e sul podio per *Rigoletto* e *Aida*. Dirigere di nuovo l'Orchestra dell'Arena di Verona mi emoziona molto. È sempre stato un grande piacere, fin dalla prima volta che ho diretto *Aida*, in Arena, nel 1994, e poi *Carmen* nel 1999. Sono anche molto orgoglioso di festeggiare a Verona in quest'anno tanto importante il 20° anniversario del mio Concorso di canto, Operalia. Il 25 agosto nel Teatro Filarmonico, guiderò l'Orchestra dell'Arena di Verona per accompagnare i finalisti del Concorso.

Cosa vuol dire per Lei Verdi? Qual è la novità più incisiva che Verdi ha portato alla voce di tenore?

Verdi e l'opera lirica sono ormai quasi sinonimi, da oltre 150 anni non si può neanche immaginare l'opera senza la musica di Giuseppe Verdi. Magari c'è chi dice di preferire Wagner, o Mozart,o Puccini, o chi vuoi, ma Verdi rimane un punto di riferimento assoluto: la colonna vertebrale del repertorio lirico. Novità per il tenore? Più che novità direi varietà, perché i tenori di Verdi – quasi tutti tragici – si presentano con una diversità quasi incredibile, sia come carattere teatrale, che come esigenze tecnico-vocali. Basta pensare alle differenze tra un Alfredo nella *Traviata* e un Manrico nel *Trovatore* – che poi sono dello stesso anno, 1853! Per non parlare di un Jacopo Foscari di fronte a un Otello, di un Riccardo nel *Ballo in maschera* di fronte a un Radamès nell'*Aida*. Ci troviamo di fronte a una ricchezza e una diversità che, oso dire, nessun altro compositore d'opere ha mai raggiunto.

Quale peso ha avuto Verdi nella biografia di Plácido Domingo?

Nella mia vita artistica Verdi ha giocato un ruolo chiave, e per l'anno verdiano sto sfidandone i confini aggiungendo cinque ruoli verdiani per baritono al mio repertorio: Francesco Foscari, Nabucco, Giorgio Germont nella *Traviata*, Giacomo nella *Giovanna d'Arco*, e il Conte di Luna nel *Trovatore*. Per noi cantanti Verdi è una fonte inesauribile: di croci e delizie – per dirla insieme con lui!

Plácido Domingo

Interview von
Carla Moreni

Zwischen Plácido Domingo und der Arena ist in den Jahren eine Art Wahlverwandtschaft entstanden. Die erste Begegnung liegt schon vierundvierzig Jahre zurück und die Zusammenarbeit wurde nie unterbrochen. Vom Debüt als Calaf zur musikalischen Leitung der *Carmen*, von der Darstellung der *Aida* in Luxor 1987 bis zum Galakonzert im Sommer 2009 hat die Anwesenheit Domingos die bedeutendsten Momente der Opern- und Musikaufführungen der Skaligerstadt geprägt. Rückblickend werden viele denkwürdige Opernsaisonen wieder ins Gedächtnis gerufen und die Emotionen der Erinnerung sind in den Worten des weltberühmten Tenors spürbar. In der heurigen Jahrhundertsaison ist Placido Domingo zurück in Verona als Hauptdarsteller, als Sänger und Dirigent; in Verona findet heuer auch die zwanzigste Ausgabe des von ihm gegründeten Gesangswettbewerbs Operalia statt. Die Besiegelung einer kontinuierlichen, beruflichen Zusammenarbeit aber auch einer Beziehung, die von gegenseitiger Zuneigung geprägt ist. Gewisse Schauplätze wie die Arena, sind einzigartig, unvergleichlich, sagt der Tenor. Und dank dieser Eigenschaft werden Brücken gebaut, die nicht abreissen. Beeindruckend ist die Sorgfalt der Details, mit der Domingo die Erinnerungen seiner langen Laufbahn in der Arena wieder wach ruft: Details über kleine und große Dinge, die aber mit jener Sorgfalt erzählt werden, die man anwendet wenn man sich an die Vorkommnisse und Dinge erinnert, die man geliebt hat. Jegliche Frage zur Bestätigung von seiten Domingos ist überflüssig.

Wie kam es zu Ihrer ersten Begegnung mit der Arena?

Es war 1965, als ich nach zweieinhalb Jahren "Lehrzeit" an der israelischen Staatsoper in Tel Aviv nach Europa reiste. Der erste Halt war in Mailand vorgesehen, wo ich einen Vorsing-Termin beim Tenor Alessandro Ziliani auf dem Programm hatte, der damals Leiter der italienischen Opern- und Konzertvereinigung war. Ich hatte gerade meine Arie fertig gesungen, da kam schon ein Arbeitsangebot: Ziliani bot mir an, in der *Carmen* mitzuwirken, die auf dem Veranstaltungskalender der Opernsaison in der Arena von Verona stand. Das hatte ich mir nicht erwartet. Ich hatte nämlich schon ein Engagement für eine Sommersaison in Amerika und konnte dieses Angebot nicht annehmen. Und es hat mir damals wirklich sehr leid getan, auf Verona verzichten zu müssen, es war nämlich eine großartige Gelegenheit für einen jungen Tenor. Im Nachhinein wurde mir aber bewußt, daß es so besser war: wahrscheinlich wäre ich für eine so wichtige Rolle noch nicht bereit gewesen. In den darauffolgenden vier Jahren begann meine internationale Karriere, die immer rascher voranging: New York City Opera, Hamburger Oper, dann an der Staatsoper von Wien, Metropolitan usw. So fand mein Debüt in der Arena von Verona erst 1969 statt. Es war unter anderem mein erster Auftritt in Italien und auch das erste Mal in der Rolle des Calaf in der *Turandot* sowie mein erstes Mal auf der Bühne mit der legendären Birgit Nilsson: ein außergewöhnliches Ereignis für einen erst siebenundzwanzigjährigen Tenor! Und es war auch ein ganz besonderes Erlebnis.

Nun sind wir richtig neugierig, erzählen Sie weiter!

Wir waren gerade in Verona angekommen – mit meiner Frau und unseren beiden Kindern, die damals noch sehr klein waren – und sind im Aufzug, der uns zum Apartment bringen sollte, das wir auf der Piazza Bra gemietet hatten, stecken geblieben. Es war ein heißer Julitag, und man mußte die Feuerwehr rufen, um uns zu befreien. Wie man so sagt: ein Beginn mit dem falschen Fuß. Verona war damals für mich eine ganz neue Erfahrung: ich bummelte durch die Stadt und unvermeidlich hörte ich immer wieder (zufällig, auf der Strasse oder im Café): «Der Tenor ist angekommen», oder «Wer zum Teufel ist dieser neue Tenor, dieser Spanier? Kann der wohl diese Rolle singen?».
Dann begannen die Intrigen um mich herum: da kam einer zu mir und sagte, «Plácido, die Situation ist verzweifelt. Niemand glaubt daran, dass du die Stimme hast, die für diese Rolle nötig ist». Dann kam ein zweiter, und der plauderte mir aus, dass der zuvor schreckliche Gerüchte über mich verbreitete. Und so ging es weiter. Ich fühlte mich wie in einem Teufelskreis. Zum Glück hatte ich bereits als Schauspieler Erfahrungen gesammelt, und so setzte ich mein ernstes Gesicht auf, während ich die Leute anhörte, trotzdem ich wusste,

dass neunzig Prozent der Dinge, die man mir berichtete, nicht ernst zu nehmen waren. Das Ergebnis dieser Redereien aber war, dass ich in den Tagen vor meinem Auftritt äußerst nervös war und ich so weit wie möglich weglaufen wollte. Aber alles legte sich, sobald ich auf der Bühne stand: ich fühlte die warme Nähe des Publikums, sah auf den Stufenplätzen aufmerksame Zuschauer, die mir zuhörten, und am Ende ging alles gut. Die Inszenierung von Pier Luigi Pizzi war prächtig, auf der riesigen Bühne hatte man fast ein ganzes Schloss aufgebaut. Im zweiten Akt setzte sich Birgit Nilsson zirka Hundert Stufen über mich und jedes Mal als ich dem Kaiser antwortete, musste ich fünfundzwanzig Stufen nach oben laufen. Es war wie im Marathonlauf, ich war immer am Laufen. Ich trug einen langen Mantel und mein Sohn Plácido junior, der damals noch keine vier Jahre alt war, sagte zu Marta, meiner Frau, «Schau Mama, der Papa fliegt!».
Manchmal war ich so überwältigt von der Macht und Schönheit der Stimme von Birgit, dass ich beinahe vergaß, weiter zu singen. Es ist kaum zu glauben, ich sang zufällig in jener Woche, wo die erste Mondlandung stattgefunden hat, und ich erinnere mich daran, dass jedes Mal wenn ich nach oben blickte und den Mond sah, mir ein Schauer über den Rücken lief, wenn ich daran dachte, dass sich Menschen dort oben befanden.
In jenem ersten Sommer sang ich nicht nur in der *Turandot*, sondern auch im *Don Carlo* mit einer hervorragenden Besetzung: Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli und Dimiter Petkov. Ich muss Ihnen eine weitere Anekdote erzählen: die arme Montserrat hatte sich in jenen Tagen das Bein gebrochen und ich erinnere mich daran, dass am Ende der Premiere ein Fan, der Serafino hieß, (er kam immer vor der Aufführung zu uns Sängern und bat uns um Geld, um dann sein "bravo" für alle zu rufen) damals zu unserer großen Überraschung Folgendes rief: "Cossotto, du bist göttlich!" "Cappuccilli, du bist großartig, aber geizig!" etc. etc. und zuletzt: "Montserrat, geh nach Lourdes!"
Kurz und gut, es war eine wunderschöne Erfahrung für mich, in jenem Alter im Land, wo die Musikoper entstanden ist, erfolgreich zu sein. Der damalige Erfolg in der Arena hat mir Glück gebracht: nur einige Monate später gab ich mein Debüt an der Scala.

Welche ist Ihrer Meinung nach die wichtigste Eigenschaft, um in der Arena singen zu können? Welche die Vorteile und welche die Schwierigkeiten?

Man weiß, dass die Arena eine eigene, ungewöhnliche Akustik hat. Ich kann mich zum Beispiel daran erinnern, dass damals in der "Turandot" mit Birgit, sich ihre Stimme desto mächtiger, geradezu monumental, anhörte, je mehr ich mich von ihr entfernte.
Und dasselbe galt auch für mein Duett mit Montserrat in der Schlußszene: wir begannen in der Mitte der Bühne zu singen und mussten uns dann trennen und uns langsam in entgegengesetzte Richtungen entfernen, aber auch in einer Entfernung von über zwanzig Metern hörten wir uns tadellos. Klar, man kann nicht sagen, dass es eine intime Stätte ist: selbst das Metropolitan-Theater mit seinen 3.800 Sitzplätzen erscheint klein im Vergleich zur Arena. Aber die Erfahrung bleibt einzigartig: wenn man in einem Theater singt, das über zweitausend Jahre Geschichte hinter sich hat, fühlt man sich sehr klein, einfach winzig. In jeder Hinsicht.

Was ist unvergesslich nach einem Abend in der Arena?

Alles. Der immense Raum. Die vielen Zuschauer im Parterre und auf den Stufenplätzen. Das Privileg, jeden Abend Musik und Drama so vielen Menschen zugänglich zu machen. Das Publikum der Arena unter dem Sternenhimmel.

Wie haben sich im Laufe der Zeit das Publikum, aber auch die Art und Weise des Zuhörens verändert?

Ich glaube, dass das Publikum heute viel anspruchsvoller ist.
Im Zeitalter der DVD und der Live-HD-Übertragungen ist es viel wichtiger geworden, den Gesang wirksam mit der Handlung zu verbinden. Der Sänger muss nicht nur singen, er muss sich mit seiner Theaterrolle identifizieren und auch die Darstellung im allgemeinen aufmerksam verfolgen.

Warum bleibt die Arena in der Opernwelt ein Bezugspunkt ?

Weil sie, wie ich bereits gesagt habe, einzigartig ist, es gibt keinen Vergleich. Nicht nur wegen der tausendjährigen Geschichte der Arena, sondern in diesem Jahr auch wegen der Einhundertjahrfeier der Oper in der Arena. Mit einem Festival, das nebenbei gesagt, von einem meiner "Kollegen" der Vergangenheit gegründet wurde, dem berühmten Tenor Giovanni Zenatello.

Welche Opern und Rollen in der Arena hatten in Ihnen besondere Emotionen hervorgerufen?

Jede Rolle in der Arena ist außerordentlich und es ist schwierig zu sagen, welche man am liebsten hat. Aber die Inszenierung der *Tosca* aus dem Jahr 1974 war grandios und die Erfahrung einzigartig. Den Mario Cavaradossi in der *Tosca* singen, insbesondere an den Abenden wo wirklich "die Sterne leuchten" (E lucevan le stelle) am Himmel, wird immer eine meiner schönsten Erinnerungen bleiben.

Was für Pläne haben Sie für die nächste Saison?

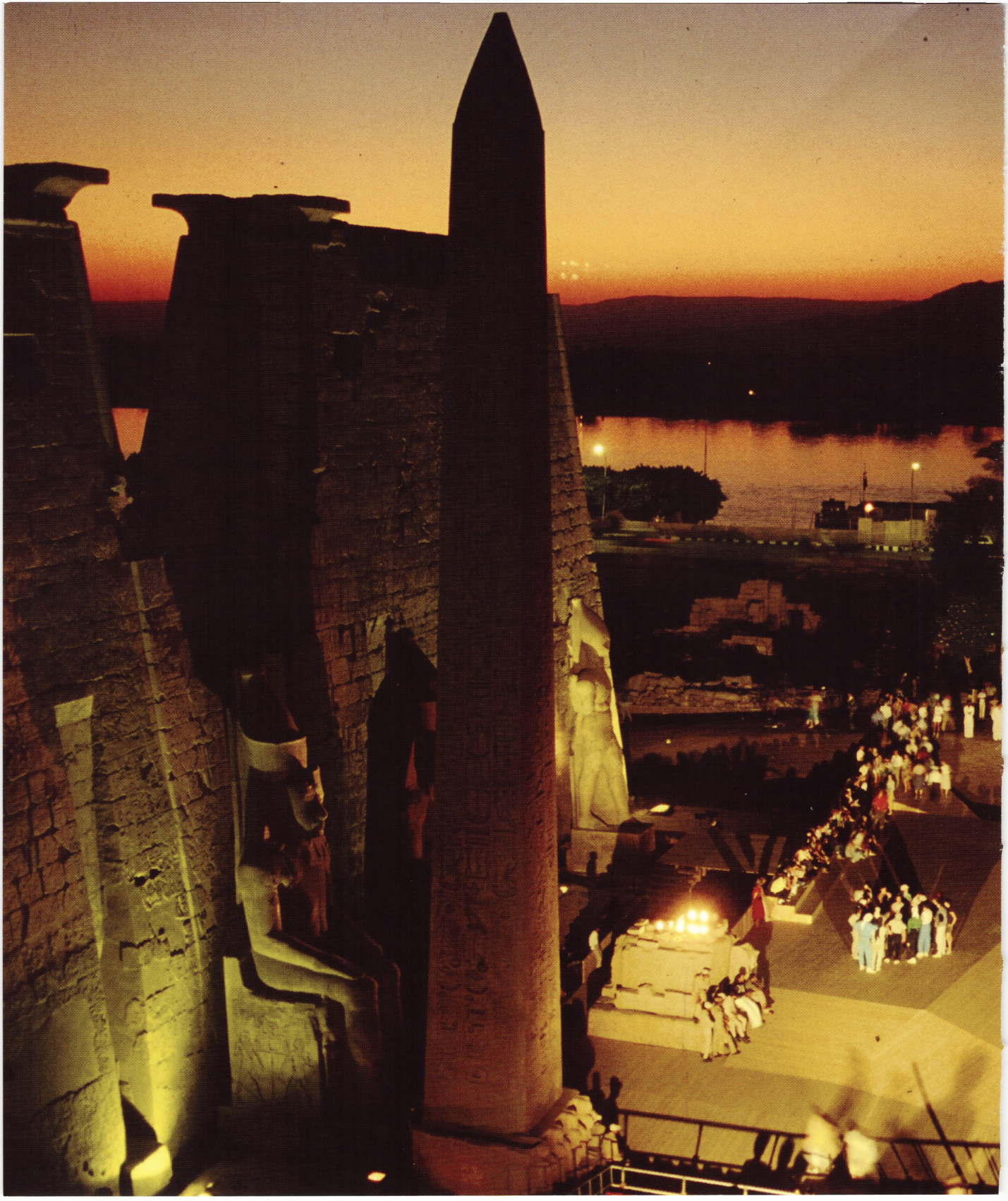
Ich wurde von der Stiftung „Arena di Verona" als ehrenamtlicher künstlerischer Leiter der Jahrhundertfeier eingeladen, wie der Tenor Giovanni Zenatello, der vor hundert Jahren ernannt worden war. Ich hoffe, den 15. August mit dem Galakonzert zur Zweihundertjahrfeier von Verdi und Wagner zu feiern, dann in der für mich neuen Rolle des Nabucco zu singen und die Opern *Rigoletto* und *Aida* zu dirigieren. Wieder Dirigent des Orchesters der Arena von Verona zu sein, ist für mich eine große Emotion. Es war mir immer eine große Freude, schon beim ersten Mal, als ich 1994 *Aida* in der Arena und dann 1999 *Carmen* dirigierte. Ich bin auch stolz darauf, hier in Verona, in diesem so bedeutungsreichen Jahr die zwanzigste Ausgabe meines Gesangswettbewerbs Operalia feiern zu dürfen. Am 25. August werde ich das Orchester der Arena von Verona in der Philharmonie anlässlich des Konzerts der Finalisten des Wettbewerbs dirigieren.

Was bedeutet Verdi für Sie? Welche markante Neuheit hat Verdi in die Stimme des Tenors eingeführt?

Verdi und die Oper sind beinahe zum Synonym geworden, seit über 150 Jahren kann man sich die Oper ohne die Musik von Giuseppe Verdi kaum vorstellen. Selbst wenn manche Wagner oder Mozart oder Puccini oder auch andere Komponisten vorziehen sollten, Verdi ist ein absoluter Maßstab: das Rückgrat des Opernrepertoires. Neuheiten für den Tenor? Mehr als Neuheiten würde ich von Vielfalt sprechen, denn Verdis Tenoren – beinahe alle tragische Rollen – sind von einer unglaublichen Verschiedenartigkeit geprägt, sei es im Schauspielbereich als auch im Stimmenbereich. Denken Sie nur an den Unterschied zwischen der Rolle des Alfredo in der *Traviata* und jener von Manrico im *Troubadour* – die außerdem aus demselben Jahr stammen, 1853! Und denken wir an die Figur eines Jacopo Foscari im Vergleich zu einem Otello, an Riccardo im *Ballo in maschera* im Gegensatz zu Radames in der *Aida*. Verdi bietet in seinen Opern eine Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit, die – ich wage es zu sagen - in anderen Opernkomponisten undenkbar sind.

Welche Bedeutung hatte Verdi in der beruflichen Karriere von Plácido Domingo?

In meinem Künstlerleben hatte Verdi eine Schlüsselrolle inne und in diesem Jahr, wo wir seinen 200. Geburtstag feiern, forsche ich die Grenzen der Herausforderung aus, da ich meinem Repertoire fünf Baritonrollen aus Verdiopern hinzufüge: Francesco Foscari, Nabucco, Giorgio Germont in der *Traviata*, Giacomo in der *Giovanna d'Arco*, und den Grafen Luna aus dem *Troubadour*. Für uns Opernsänger ist Verdi eine nie versiegende Quelle: von Freud und Leid, um sich seinen Worten anzuschließen!



Plácido Domingo

Interview by
Carla Moreni

Plácido Domingo and the Arena have formed a fine working relationship over the years. It all began forty-four years ago and it has never been interrupted. From his début as Calaf to conductor of *Carmen*, from the tour to Luxor with *Aida* in 1987 to the Gala Concert in the summer of 2009, Domingo's presence has marked the most significant steps of musical adventures in Verona. Today, looking back over the many memorable seasons, we see all the emotions in the great tenor coming to the surface. In the Centennial edition this summer, he will return to sing and direct, as a protagonist, also bringing the finals of his singing competition, Operalia, which is also celebrating its 20th edition, to Verona. A continuity of relationship, not only professional but also affective, has been sealed. Certain venues of musical performances are incomparable, says the tenor – and the Arena is one of these. It is the unique opportunity to create bridges that cannot be cancelled. One is struck by Domingo's attention to detail as he recounts his experiences over the long period of time he has worked in the Arena: they are details of small and big things, but recalled with the care one gives to something one has loved. And it's not necessary to ask him, to have the confirmation.

How did your first meeting with the Arena come about?

It was in 1965, when I left Tel Aviv, after finishing my "apprenticeship" of two and a half years with the Israel National Opera. I was travelling towards Europe and my first port of call was Milan, where I had organized an audition with Alessandro Ziliani, a fine tenor and director of As.Li.Co., the Italian Opera and Concert Artists' Association, at the time. No sooner had I finished singing than Ziliani offered me a job: *Carmen* was on the programme for the summer festival in the Arena in Verona. I had never imagined that I'd get a job so quickly. In fact, I had already been engaged for a summer season in America, so I had to turn down the offer. I was very disappointed to have had to say no to Verona: an extraordinary opportunity for a young person. But afterwards I realized it had been better that way: I was probably not yet ready for such an important role. Meanwhile, in the following four years my international career took off, and at an increasingly fast pace: the New York City Opera, the Hamburg Opera, then the Staatsoper in Vienna, the Metropolitan and so on. I was so busy that, as a result, my début in the Arena di Verona took place much later, in 1969. Amongst other things it was, in fact, my Italian début and the first time I sang the role of Calaf in *Turandot*, and the first time I was on stage with the legendary Birgit Nilsson: an extremely important occasion for a tenor who is only 27 years old! And it was a very particular experience.

Tell us, we're curious.

We had just arrived in Verona – I was with my wife and our two children, who were very young at the time – and we got stuck in the lift that took us up to the apartment we had rented, in Piazza Brà. It was a boiling hot day in July and we had to call the Fire Brigade to get us out. As you can see, not exactly a great way to start. Then, Verona was a completely new experience: I wandered around the city and unfailingly I used to hear (anywhere, in the street, in a bar) "The tenor's arrived" or "Whoever is this new tenor, this Spaniard? Does he know how to sing?"
Then a kind of intrigue started: a person came to me and said, "Plácido, the situation is serious. No-one believes you have the voice that is needed." Then another arrived, and in turn, blurted out that the person before was spreading awful rumours about me. And so it went on. I felt as if I had landed myself in hellish circle. Fortunately, I had already acquired quite a lot of experience as an actor so I was able to put on a straight face while I listened, knowing that at least ninety per cent of what was referred back to me, was hogwash.
This, however, created an uneasy atmosphere, with the result that, by the time of the opening performance, I was extremely nervous. I wanted to run away, as far as possible. But all the tension disappeared the moment I walked on stage: I felt

the warmth of the audience, saw the terraces of the Arena full of people who were attentive and who listened to me and, in the end, it was a success. The scenography, magnificent, was the work of Pier Luigi Pizzi. There was almost an entire castle on this vast stage. In the second act, Nilsson sat at the top, a hundred or so steps above me, and each time I had to respond to the Emperor, I had to climb about twenty-five. It was quite a marathon, and to be run in haste. I wore a long mantel, and my son, Plácido junior, who was not yet four years old, used to say to Martha, my wife "Look, Mummy: Daddy's flying!"

At times I was so overwhelmed by the power and beauty of Birgit's voice that I almost forgot to continue singing. Then, as a coincidence, that was also the week of the first human landing on the moon and I remember that when I looked up and saw the moon, it made me shudder to think that there were also men up there.

That first summer I did not sing *Turandot* only: I also did *Don Carlo* and with a wonderful cast: Montserrat Caballé, Fiorenzo Cossotto, Piero Cappuccilli and Dimeter Petkov. I must recount another anecdote: poor Montserrat had broken her leg in that period, and I remember that at the end of the first performance a fan called Serafino (who always came to us before the performances, begging us, the singers, for money but would then shout "Bravo" to all at the end), that time much to our surprise, started shouting: "Cossotto, you're divine!", "Cappuccilli, you're magnificent, but a cheapskate!" etcetera, etcetera, and last of all: "Montserrat, go to Lourdes!"

In short, it was a wonderful experience for me to enjoy so much success in the country where opera was born. And that success brought me luck: just a few months later I made my début at La Scala.

What is the main characteristic of singing in the Arena? What are its qualities, and what are its difficulties?

Clearly, the Arena presents an acoustic situation which is unique, unusual. I remember, for example, in *Turandot* with Birgit, the more I moved away from her, the more powerful, magnificent in fact, her voice seemed. And it was the same in my final duet with Montserrat where we had to start singing at the centre of the stage and then gradually move apart, finishing at opposite sides, but even at a distance of twenty metres or so we could still hear each other perfectly. I can certainly say it's not an intimate place: even the Metropolitan with its 3,800 seats, seems a small theatre in comparison to the Arena. But the experience, however, remains unique. Singing in a structure that has a history of two thousand years makes one feel very, very small. In all senses of the word.

What, for you, remains unforgettable after an evening in the Arena?

Everything. The immense space. The sea of people sitting in the stalls and on the terraces. The privilege of being able to bring music and drama directly to so many people each evening. The audience under the stars.

How do you find the audience has changed over the years - its way of listening?

I think the audience is much more demanding nowadays. In the era of DVDs, repeated transmissions in high definition and direct broadcasts, it has become very important to effectively match singing and action. For the singer, it is not enough just to be able to sing: he has to be adaptable in theatre interpretations, attentive also to the overall performance.

Why does the Arena remain a point of reference in the world of music?

Because, as I've already said, it's a unique place, incomparable. At this point, not only because of its millenary history but also because of its hundred years of opera. With a festival created, among other things, by a "colleague" of mine from the past, the great tenor, Giovanni Zenatello.

Which operas and roles in the Arena have been special for you?

Each role is definitely special in the Arena and it's difficult to choose one in particular. But the 1974 production of *Tosca* was monumental and that experience, unique. Singing the part of Mario Cavaradossi in *Tosca* above all in the evenings, when the stars really did shine ("lucevano le stelle") will always be one of my most memorable experiences.

What projects do you have for next season?

The Arena Foundation has invited me to be the Honorary Artistic Director for the Centennial, just as the tenor, Giovanni Zenatello was called on a hundred years ago. I certainly hope to celebrate the 15th August with the Gala Concert dedicated to the bicentenary of Verdi and Wagner, but also singing in the new role of Nabucco and on the podium for *Rigoletto* and *Aida*. I'm excited about the idea of conducting the Orchestra of the Arena di Verona. It has always been a great pleasure to do so, right from the beginning when I conducted *Aida* in the Arena in 1994, and then *Carmen* in 1999. I'm also very proud to celebrate in Verona, in this very important year, another milestone: the 20th anniversary of my Singing Competition, Operalia. On 25th August I shall direct the Orchestra of the Arena di Verona as they accompany the finalists of the Competition in the Teatro Filharmonico.

What does Verdi mean to you? What is the most important thing that Verdi brought to the voice of a tenor?

Verdi and opera are, now, almost synonyms. For over 150 years it has not been possible to imagine opera without Verdi's music. Perhaps there are those who prefer Wagner or Mozart or Puccini or, whoever, but Verdi definitely remains a point of reference: the spine of opera repertoire. Is there anything new for a tenor? Rather than something new, I'd say there is variety because Verdi's tenors – almost all tragic figures – present an incredible variety both as theatre characters and for their technical-vocal demands. You only need to think about the differences between Alfred in *La Traviata* and Manrico in *Il Trovatore* – two operas which were, in fact, composed in the same year – 1853! Not to mention Jacopo Foscari compared to Othello, or Richard in *A Masked Ball* compared to Radames in *Aida*. There is a wealth and diversity for us which, I would dare to say, no other composer of opera has ever equalled.

What weight has Verdi had in Placido Domingo's biography?

Verdi has played a key role in my life as an artist, and for this, the Year of Verdi, I'm challenging my vocal limits by adding five Verdi roles for baritone to my repertoire: Francesco Foscari, Nabucco, George Germont in *La Traviata*, Giacomo in *Joan of Arc*, and the Count di Luna in *Il Trovatore*. For us singers, Verdi is an inexhaustible font of "croci e delizie" (joys and sorrows) – to use his very words!

La Fura dels Baus

Intervista di
Alberto Mattioli

E se, alla fine, fossero loro i nuovi classici? In quest'eterna *querelle des anciens et des modernes* che è la regia d'opera, La Fura dels Baus ha (quasi) sempre messo d'accordo tutti. È diventata, appunto, un classico. Del resto, il collettivo catalano esiste dal 1979 e ha fatto tutto dappertutto: teatro di strada e "parlato", grandi spettacoli per eventi in mondovisione come l'inaugurazione delle Olimpiadi di Barcellona, installazioni, spot pubblicitari e perfino un film, *Fausto 5.0*. E tanta opera, a partire da quella *Damnation de Faust*, a Salisburgo nel 1999, vedendo la quale si capì subito che il teatro musicale non sarebbe più stato lo stesso (i furanti, per inciso, sono anche un gruppo rock, ma l'opera piace loro lo stesso. Moltissimo). Seguirono molti spettacoli di successo, perfino in Italia dove, così san tutti, chi tocca la sedicente "tradizione" di solito muore. E invece La Fura continuò a fare il "suo" teatro musicale applaudita da tutti e consacrata perfino da un premio Abbiati nel 2008 per un *Ring* siviglian-fiorentino che molto piacque. È stata una rivoluzione di velluto portata a termine senza proclami eversivi, anzi riaffermando la fedeltà a una certa idea di classicità, beninteso aggiornata e rivista. Approdare per la prima volta all'Arena, e per l'attesissima *Aida* bicelebrativa (dei due centenari, di Verdi e dell'anfiteatro come più grande teatro d'opera del mondo), appare dunque un passo naturale. Per l'occasione La Fura, collettivo a geometria variabile «con un leader eventuale», dicono loro, schiera i due "operisti" del gruppo, i registi Carlus Padrissa e Àlex Ollé.

Prima domanda obbligata: l'Arena la conoscevate già, almeno da spettatori?

Àlex Ollé [À.O.]: «Da spettatore, sì. Ci vidi *Aida* e *Carmen*, in viaggio in Italia con mio padre negli Anni Settanta».
Carlus Padrissa [C.P.]: «Io no. Non ci avevo mai messo piede. Finché non ho fatto un sopralluogo e non ho scoperto questa meraviglia».

Lo spazio, all'Arena, non è solo uno spettacolo in sé. Per un regista, è anche una sfida e talvolta un problema.

[À.O.]: «Sì, lo spazio è incredibile. L'unico paragone che mi viene in mente è lo stadio di Barcellona, quando ci realizzammo lo spettacolo per la cerimonia inaugurale delle Olimpiadi del 1992. L'Arena, in fin dei conti, è uno stadio, quindi il paragone funziona. E farci *Aida* è un po' come farci le Olimpiadi. Ed è chiaro che sia la misura intellettuale dello spettacolo e le sue misure, diciamo così, "fisiche" sono dettate da questo spazio. È inutile girarci intorno: creare uno spettacolo per l'Arena non è come crearlo per la Scala o per l'Opéra. Lo spazio detta le sue regole, determina le nostre scelte. Come del resto fa il pubblico dell'Arena. Il teatro non è teoria, è anche pratica. È un luogo, un testo, un pubblico».

Cos'ha di particolare, il pubblico dell'Arena?

[À.O.]: «È tanto! Quindi è un pubblico di gente cui sicuramente piace l'opera. Ma di certo non è fatto unicamente di appassionati. E' un pubblico anche di melomani, non solo di melomani. Dobbiamo pensare a uno spettacolo che parli a tutti, anche a chi magari vede *Aida* per la prima volta in vita sua».

Veniamo alla vostra Aida*. Cos'era l'antico Egitto, per Verdi?*

[C.P.]: «Un universo affascinante, perché esotico, lontano nel tempo e nello spazio. Per questo la nostra messinscena affonda le sue radici nell'Egizio millenario, che è la base per unificare il passato remoto con la visione futurista della Fura. Per esempio, i costumi reinterpretano le forme antiche, ma con materiali ultramoderni. Ma *Aida* è legata anche a una concezione tipicamente ottocentesca, ottimista e un po' megalomane del progresso. La commissione arrivò a Verdi dal Khedivé d'Egitto, Ismail Pasha, per l'apertura del nuovo teatro d'opera del Cairo. Ma Ismail aveva già contattato Verdi per chiedergli un inno per l'inaugurazione del canale di Suez, un'opera grandiosa. Il gigantismo dell'antico Egitto, le sue architetture visionarie e smisurate, era visto come un'anticipazione del gigantismo tecnologico e positivista del canale. E del resto i resoconti giornalistici dell'apertura del canale, davanti a buona parte delle teste coronate e del jet set europei, danno l'idea di una messinscena, appunto, operistica».

Ma perché riprodurre sulla scena dell'Arena un'enorme centrale solare?

[C.P.]: «Cos'è oggi un simbolo del sole, il Dio Râ degli egizi? Appunto una centrale solare, qualcosa di molto interessante, molto contemporaneo, tecnologicamente avanzato, un po' misterioso ma pieno di possibili significati. Per la scenografia, ci siamo ispirati a un luogo reale: la centrale solare di Odeillo a Font Romeu, sul versante francese dei Pirenei, vicino al confine spagnolo. Una struttura enorme, 54 metri d'altezza e 48 di larghezza con 63 eliostati, in pratica grandi specchi, uno dei due maggiori laboratori mondiali per lo studio dell'energia solare. Ci permette di giocare con la luce, concentrandola in un punto con effetti spettacolari. Esattamente come facevano gli egizi, che ricoprivano la punta delle piramidi con una lega di oro e argento che mandava bagliori e riflessi in tutta la zona circostante. E noi vogliamo fare un grande spettacolo, perché pensiamo che *Aida* in generale e in particolare *Aida* all'Arena debbano essere anche questo: un grande spettacolo».

Immagino che immaginiate l'obiezione che si fa sempre quando si dà Aida *all'Arena: che in realtà si tratta di un dramma privato, di un'opera intimista e così via.*

[À.O.]: «Certo *Aida* è anche questo. Ma non è solo questo. E la nostra scenografia permetterà anche di "concentrare" l'azione in spazi piccoli. Però è chiaro che Verdi pensava a un grande spettacolo. L'opera appartiene all'epoca del grande sviluppo industriale, delle conquiste scientifiche. C'è il grandioso, in quest'opera. C'è il grande spettacolo. C'è l'idea di qualcosa – appunto – di faraonico. *Traviata* sì, è un dramma intimista e borghese. In *Aida*, Verdi gioca, consapevolmente, con il kolossal. Il Trionfo dura una buona mezz'ora, che a teatro è un tempo lunghissimo».

Parliamo di musica. Con i direttori litigate mai?

[C.P.]: «No, perché per noi la musica è la cosa più importante, quindi di regola accettiamo sempre le considerazioni del direttore d'orchestra. Non si può fare uno spettacolo contro la musica, altrimenti diventa una maionese impazzita. La musica deve fluire, ha i suoi ritmi, i suoi tempi, la sua necessità. Tradotto: se una scena impedisce alla musica di fluire, allora si cambia la scena».

*L'*Aida *del 1913 l'avete vista? Che effetto vi fa?*

[À.O.]: «È un grande classico, perché del classico ha la capacità di durare nel tempo. Una certa estetica da concerti in costume degli Anni Ottanta, quella è vecchia ma non classica: non ci dice più nulla. L'*Aida* del 1913 invece è classica ma non vecchia,

perché ci parla ancora. Il che non toglie che noi cerchiamo di realizzare uno spettacolo attuale, di dare un'idea contemporanea di *Aida*. E nemmeno che la nostra ambizione sia quella di fare un'*Aida* che duri, anche lei, cent'anni. In fin dei conti approdare allo status di classico è il massimo successo che possa ottenere uno spettacolo. E lo stesso vale per la pittura, per la letteratura, per il cinema e così via».
[C.P.]: «L'*Aida* del 1913 è meravigliosa. Ne sono rimasto incantato. E del resto se non fosse meravigliosa non sarebbe durata cent'anni».

Attualizzare o non attualizzare, questo è il problema.

[À.O.]: «No, per nulla. La nostra produzione è volutamente atemporale. Non si svolge in un momento storico definito e contingente. Credo che legare uno spettacolo all'attualità sia il modo migliore per farlo invecchiare in fretta. Anche la centrale solare è aperta a molte interpretazioni. Per certi aspetti, la nostra è un'*Aida* tradizionale, anche se per nulla passatista. Per altri, una visione futurista. In ogni caso, come si diceva, con l'ambizione di diventare un classico, cioè di parlare a un pubblico che non sia soltanto quello per cui è nata».

Siete fra i pochi registi contemporanei che non hanno mai avuto problemi con il pubblico italiano. Perché?

[À.O.]: «Distinguiamo. Certamente il pubblico italiano, come del resto quello spagnolo, è conservatore. Ma non è affatto reazionario. È conservatore nel senso che è legato all'opera da una lunga tradizione. L'opera è qualcosa che conosce bene e che ama profondamente. E tuttavia credo che proprio per questo ami il rischio. Il rischio, attenzione, non è provocazione gratuita; il rischio è la voglia di reinventarsi. Del resto l'Italia, anche qui come la Spagna, è un Paese di grandi e forti contrasti. Non credo che si debba avere paura di rischiare».
[C.P.]: «Non dimentichiamoci che il pubblico è cresciuto con noi. E che ci ha sempre accettato, il che vuol dire che siamo sempre rimasti in sintonia con il nostro tempo. C'è poi un altro aspetto, che è molto mediterraneo e unisce le due sponde del Mediterraneo, quella catalana e quella italiana. Noi siamo per la luce, per il colore, per la festa. I nostri spettacoli possono piacere o meno, ma di certo non sono grigi».

Però il vostro modo di fare teatro è cambiato...

[À.O.]: «Certo che in 33 anni siamo cambiati, tutti siamo cambiati. All'inizio il nostro lavoro era molto più fisico e visuale, adesso è diventato, diciamo così, più "pensato", più meditato, forse più attento a cercare il compromesso fra l'idea e la sua realizzazione pratica nel tempo e nello spazio. D'altronde, è cambiato il mondo intorno a noi. La Fura è nata dopo la morte di Franco, in un momento incredibile della storia spagnola, con il boom economico, la libertà ritrovata, lo scatenarsi di energie a lungo represse. Oggi è diverso, quindi è diverso anche il modo di fare teatro».

*Torniamo all'*Aida*. Domanda fondamentale cui spero rispondiate di sì: gli animali ci saranno? E non mi riferisco ai cani, che sui palcoscenico d'opera non mancano mai...*

[À.O.]: «Ci saranno, sì. Perché ci piace giocare anche con l'iconografia di *Aida*, con una certa tradizione che è entrata ormai a far parte dell'opera».
[C.P.]: «Abbiamo pensato ad animali che possano lavorare in teatro senza dare problemi. Gli elefanti ci saranno, ma meccanici. Idem i cavalli e i cammelli. Tutte macchine che hanno almeno tre vantaggi: non s'imbizzarriscono, non lasciano ricordi sgradevoli in palcoscenico e non firmano un contratto, quindi non hanno problemi di straordinari e di rivendicazioni sindacali».

Appunto: è più difficile far recitare un cavallo o un tenore?

Appunto: è più difficile far recitare un cavallo o un tenore?
[C.P.]: «Talvolta un tenore. Dipende se è una celebrità. La regola è che il tenore più è famoso e più è difficile. E il soprano, generalmente, ancora di più. Ma bisogna capirli: non sono uomini o donne, ma divinità. Ed essere una divinità non è facile. A parte tutto, è molto stressante».
[À.O.]: «I cantanti sono come gli attori ed entrambi sono come i bambini. Anche se sono dei divi, anzi soprattutto se lo sono, hanno bisogno del papà. Il papà sei tu. Sei tu che devi farli sentire amati ma contemporaneamente devi vietare loro i capricci. Il problema nasce soltanto se ti comporti da divino anche tu. Allora diventa uno scontro di divinità, la battaglia su chi è più primadonna. Ma io non sono un divo, io vengo da un paesino della Catalogna, ho cominciato sulla strada. Quindi non c'è problema. E comunque per fare uno spettacolo è molto più importante essere amici dei tecnici, dei coristi, dei macchinisti, dei ballerini, delle sarte, dei truccatori, delle comparse. Sono loro che fanno lo spettacolo. Almeno quanto i divi».

La Fura dels Baus

Interview von Alberto Mattioli

Und wenn letzten Endes diese Gruppe die neuen Klassiker sind? In dieser ewigen *Querelle des Anciens et des Modernes*, die die Opernregie prägt, hat La Fura dels Baus (beinahe) immer einstimmige Kritiken ausgelöst. Und ist somit zu einem Klassiker geworden. Die katalanische Theatergruppe existiert seit 1979 und hat weltweit alles inszeniert: Strassentheater und Sprechtheater sowie Spektakel für Großereignisse in Mondovision, wie die Eröffnung der Olympischen Spiele in Barcelona, Installationen, Werbespots und sogar einen Film *Fausto 5.0*. Auch viele Opern, angefangen von jener *La Damnation de Faust* anlässlich der Salzburger Festspiele im Jahre 1999; wer diese Aufführung gesehen hat, hat sofort verstanden, dass es für das Musiktheater kein Zurück mehr gibt (die Furanten, so nebenbei gesagt, sind auch eine Rockgruppe, aber die Oper gefällt ihnen trotzdem und zwar sehr). Es folgten viele Erfolgsinszenierungen, sogar in Italien, wo, wie alle wissen, diejenigen, die die sogenannte "Tradition" nicht befolgen, meistens scheitern. La Fura, hingegen, fuhr fort mit "ihrem" Musiktheater, das überall Applaus einholte und 2008 sogar den Abbiati-Preis erhielt für einen allgemein gelobten sevillanisch-florentinischen *Ring*. Die Gruppe hatte ohne eversive Stellungsnahmen eine "Samtrevolution" eingeleitet die, im Gegenteil, die Treue an eine gewisse Idee von Klassik bestätigte, auch wenn aktualisiert und neu interpretiert. Zum ersten Mal in der Arena zugegen sein, und dies anlässlich der Doppelfeier der *Aida* (der 200. Geburtstag Verdis und die Hundertjahrfeier der Arena als weltweit größtes Freilichtopernhaus) erscheint als konsequente Erfolgsentwicklung. Für dieses Ereignis hat La Fura, ein Kollektiv von variabler Geometrie «mit einem möglichen Leader », so behaupten sie, die zwei "Opernfans" der Gruppe gewählt, die Regisseure Carlus Padrissa und Àlex Ollé.

Erste pflichtgemäße Frage: kannten Sie die Arena bereits, wenigstens als Zuschauer?

Àlex Ollé [À.O.]: «Als Zuschauer ja. Ich hatte dort in den Siebziger Jahren während einer Reise nach Italien mit meinem Vater *Aida* und *Carmen* gesehen ».
Carlus Padrissa [C.P.]: «Ich nicht. Hatte sie nie betreten, bis zur Inaugenscheinnahme vor Ort, als ich dieses prachtvolle Bauwerk entdeckt habe ».

Der Raum in der Arena ist nicht nur eine Sensation an und für sich, sondern stellt für einen Regisseur auch eine Herausforderung und manchmal sogar ein Problem dar.

[À.O.]: «Stimmt, der Raum ist enorm. Der einzige Vergleich der mir gerade einfällt, ist das Stadion von Barcelona, wo wir die Veranstaltung für die Eröffnungszeremonie der Olympischen Spiele 1992 organisiert haben. Letzten Endes ist auch die Arena ein Stadion, also passt der Vergleich. Und die Inszenierung der *Aida* dort ist ein bißchen wie die Austragung der Olympischen Spiele. Und eindeutig ist, dass das ideelle Ausmaß des Ereignisses sowie die sogenannten "physischen" Ausmaße der Inszenierung diesem Raum untergeordnet sind. Man kann es drehen und wenden wie man will: einen Spektakel in der Arena aufbauen ist nicht mit einer Inszenierung für die Scala oder die Opéra zu vergleichen. Der Raum zwingt Regeln auf und beinflusst unsere Wahl. Dasselbe macht das Publikum der Arena. Das Theater ist nicht nur Theorie sondern auch Lehre. Es beinhaltet einen Ort, einen Text, ein Publikum».

Was hat das Publikum der Arena Besonderes an sich?

[À.O.]: «Es ist ein riesiges Publikum, dem mit Sicherheit die Oper gefällt. Aber mit Sicherheit besteht es nicht nur aus Opernfans. Es ist auch ein Publikum von Melomanen aber nicht nur. Wir müssen an eine Inszenierung denken, die alle anspricht, auch die, die vielleicht Aida zum ersten Mal in ihrem Leben sehen».

Kommen wir nun auf Ihre Aida *zurück. Was bedeutete das antike Ägypten für Verdi?*

[C.P.]: «Eine faszinierende esotische Welt, zeit- und raumentrückt. Aus diesem Grund verankert unsere Inszenierung ihre Wurzeln im tausendjährigen Altägypten, die Grundlage, um die Vergangenheit mit der futuristischen Vision der Fura zu einigen. Die Kostüme, zum Beispiel, sind eine Reinterpration der antiken Formen, aber aus hochmodernem Material. Aida ist auch Ausdruck einer optimistischen und etwas megalomanen Idee des Fortschritts,

die typisch für das neunzehnte Jahrhundert war. Verdi erhielt den Auftrag vom Khedivé Ägyptens, Ismail Pasha, zur Eröffnung des neuen Opernhauses von Kairo. Ismail hatte sich bereits an Verdi für die Komposition einer Hymne zur Eröffnung des Suezkanals, einem grandiosen Bauwerk, gewandt. Die Gigantomanie des antiken Ägyptens mit ihren visionären und immensen architektonischen Bauwerken ist als Antizipation der technologischen und positivistischen Gigantomanie des Kanals zu sehen. Die Zeitungsberichte über die Eröffnung des Suezkanals in Anwesenheit von vielen gekrönten Häuptern und des Jetsets Europas vermitteln die Idee einer Operninszenierung».

Aber warum haben Sie auf der Bühne in der Arena ein riesiges Solarwärmekraftwerk aufgebaut?

[C.P.]: «Was bedeutet in unseren Tagen das Symbol der Sonne, des Gottes Râ der Ägypter? Eben ein Solarwärmekraftwerk, etwas äusserst Interessantes, sehr Zeitgenössisches, technolgisch Fortschrittliches, aber auch Mysteriöses, voller möglicher Bedeutungen. Für die Inszenierung haben wir uns von der Realität anregen lassen und zwar vom Solarwärmekraftwerk von Odeillo in Font Romeu an der französischen Seite der Pyrenäen, nah an der Grenze zu Spanien. Es handelt sich um eine riesige Struktur von 54 Metern Höhe und 48 Metern Breite mit 63 Heliostaten, eine Art von grossen Spiegeln; es handelt sich um eines der weltweit grössten Forschungslabors für Solarenergie. Damit ist es uns möglich mit dem Licht zu spielen, es auf einen Punkt zu fokussieren und spektakuläre Effekte zu erzeugen. Genau so wie die antiken Ägypter es gemacht haben: sie haben die Spitze der Pyramiden mit einer Gold-Silberlegierung bedeckt, die mit ihrem Widerschein und Schimmer den gesamten Umkreis beleuchtete. Wir wollen ein grandioses Schauspiel inszenieren, denn wir sind der Meinung, dass die *Aida* im allgemeinen und insbesondere die *Aida* in der Arena auch genau das sein muß: eben ein großes Ereignis».

Ich kann mir vorstellen, dass Ihnen die Einwände nicht unbekannt sind, die bei jeder Aidavorstellung in der Arena erhoben werden, nämlich dass es sich um ein privates Drama handelt, ein intimistisches Werk usw.?

[À.O.]: «Klar, *Aida* ist auch das, aber nicht nur das. Und unsere Inszenierung sieht es auch vor, die Handlung auf kleine Bereiche zu "konzentrieren". Es muss aber klar sein, dass Verdi an ein grossartiges Schauspiel gedacht hatte. Die Oper stammt aus der Zeit der starken industriellen Entwicklung, der wissenschaftlichen Errungenschaften. In dieser Oper gibt es das Überwältigende, das grosse Schauspiel, die Idee des Pharaonischen. Die *Traviata* ja, die ist ein intimistisches Bürgerdrama. In der *Aida* spielt Verdi bewusst mit dem Kolossal. Der Triumph dauert eine gute halbe Stunde, was im Theater eine sehr lange Zeit ist».

Gehen wir nun auf die Musik über. Mit den Dirigenten haben Sie die Meinungsverschiedenheiten?

[C.P.]: «Nein, denn für uns ist die Musik das wichtigste Element, so dass wir in der Regel immer die Meinungen des Dirigenten berücksichtigen. Man kann keine Inszenierung gegen die Musik machen, denn sonst gibt es eine "umgekippte Mayonnäse", d.h es wäre ein Fehlgriff. Die Musik muss fliessen, sie hat ihre Rhythmen, ihre Zeiten, ihre Bedürfnisse. Mit anderen Worten: wenn eine Szene die Musik in ihrem Fliessen hindert, dann ist die Szene zu ändern».

Haben Sie die Aida-*Inszenierung von 1913 gesehen? Welchen Eindruck haben Sie gewonnen?*

[À.O.]: «Es ist ein grosser Klassiker, denn sie hat die Eigenschaft der Klassiker, die Zeitlosigkeit. Zum Beispiel, eine gewisse Ästhetik der Konzerte in Kostümen der Achtziger Jahre ist alt, aber nicht klassisch: sie hat uns nichts mehr zu sagen. Die *Aida* aus dem Jahr 1913 hingegen ist klassisch aber nicht alt, denn sie repräsentiert noch etwas. Das hindert uns aber nicht daran, dass wir versuchen werden, eine moderne Inszenierung zu gestalten, eine zeitgenössiche Idee der *Aida* zu vermitteln. Und auch nicht, dass wir die Ambition haben, eine Aida auf die Bühne zu bringen, die wiederum hundert

Jahre alt werden könnte. Letzten Endes ist die Tatsache ein Klassiker zu werden, der grösste Erfolg, den ein Schauspiel erreichen kann. Und dasselbe gilt für die Malerei, die Literatur, die Filmbranche usw. ».
[C.P.]: «Die Aida von 1913 ist wunderbar. Ich war wirklich beeindruckt. Und wäre sie nicht so zauberhaft, hätte sie nie ein Jahrhundert überlebt.».

Modernisieren oder nicht modernisieren, das ist das Problem.

[À.O.]: «Nein keineswegs. Unsere Produktion ist willentlich zeitlos. Sie spielt nicht in einem bestimmten historischen und zufälligen Moment. Ich glaube, dass eine an die Aktualität gekoppelte Inszenierung am schnellsten veraltet. Auch das Solarwärmekraftwerk kann mehrfach gedeutet werden. Unter gewissen Aspekten ist unsere *Aida* eine traditionelle Aida auch wenn sie keineswegs traditionalistisch ist. Unter anderen Gesichtspunkten stellt sie eine futuristische Vision dar. Jedenfalls aber, wie wir gesagt haben, mit der Ambition, ein Klassiker zu werden, d.h. sich an ein Publikum zu wenden, das nicht nur das Publikum ist, wofür sie entstanden ist».

Sie sind unter den wenigen zeitgenössischen Regisseuren, die niemals ein Problem mit dem italienischen Publikum hatten. Wie erklären Sie sich das?

[À.O.]: «Also, unterscheiden wir. Mit Sicherheit ist das italienische Publikum, wie übrigens auch das spanische, konservativ eingestellt, aber keineswegs reaktionär. Es ist konservativ im Sinne, dass es durch eine lange Tradition an das Werk gebunden ist. Es kennt die Oper und liebt sie über alles. Und ich glaube, dass es gerade deshalb bereit ist, Risiken eingeht. Aber, Achtung, das Risiko ist nicht als grundlose Provokation zu verstehen; Risiko ist die Lust, der Wille, sich neu zu erfinden. Übrigens ist auch Italien, wie Spanien, ein Land, wo starke Kontraste bestehen. Ich denke nicht, dass man Angst haben sollte, zu riskieren».
[C.P.]: «Wir dürfen nicht vergessen, dass unser Publikum mit uns groß geworden ist. Und es hat uns immer akzeptiert, was bedeutet, dass wir mit unseren Zeiten im Einklang geblieben sind. Dann gibt es einen anderen Aspekt, den ich als südländisch bezeichnen würde und das die beiden Mittelmeerküsten miteinander verbindet, die katalanische und die italienische. Wir lieben das Licht, die Farben, die Feste. Unsere Aufführungen mögen gefallen und auch nicht, aber mit Sicherheit sind sie nicht farblos».

Aber Ihre Auffassung von Theater hat sich geändert...

[À.O.]: «Klar, dass wir uns in 33 Jahren geändert haben, alle haben sich geändert. Anfangs war unsere Arbeit viel körperlicher und visueller, jetzt ist sie "durchdachter", nachdenklicher, vielleicht schenken wir der Suche nach einem Kompromiss zwischen der Idee und ihrer Realisierung in Zeit und Raum mehr Aufmerksamkeit. Andererseits hat sich auch die Welt um uns verändert. La Fura ist nach Francos Tod entstanden, zu einem unglaublichen Zeitpunkt der spanischen Geschichte, mit ihrem Wirtschaftsaufschwung, der wieder gefundenen Freiheit, der Entfesselung lange unterdrückter Energien. Die heutige Situation ist anders, somit sind auch die Theaterdarstellungen anders».

Zurück zur Aida. *Grundlegende Frage und ich hoffe, Sie bejahen sie: sind Tiere mit im Spiel? Und damit meine ich nicht Hunde, die auf einer Opernbühne niemals fehlen...*

[À.O.]: «Ja, Tiere sind dabei. Denn wir spielen gerne auch mit der Ikonographie der *Aida*, mit einer Tradition, die Teil der Oper ist».
[C.P.]: «Wir haben uns für Tiere entschieden, die auf der Bühne problemlos auftreten können. Es gibt Elephanten, aber mechanische, dasselbe gilt für die Pferde und die Kamele. Unsere „Tiermaschinen" haben wenigstens drei Vorteile: sie bäumen sich nicht auf, hinterlassen keine übelriechenden Häufchen auf der Bühne und unterzeichnen keine Verträge und somit gibt es keine Probleme in Bezug auf Überstunden und Gewerkschaftsforderungen.

Eben: ist es schwieriger Regie zu führen mit einem Pferd oder einem Tenor?

[C.P.]: «Manchmal mit einem Tenor. Das hängt von seiner Berühmtheit ab. Die Regel ist, je berühmter der Tenor, desto schwieriger die Regie. Und bei einem Sopran artet das noch mehr aus. Man muss sie aber verstehen, es sind weder Männer noch Frauen, es sind Gottheiten. Und eine Gottheit sein ist nicht leicht. Abgesehen von allem, ist es äusserst stressig. ».

[À.O.]: «Die Sänger sind wie die Schauspieler und beide Kategorien sind wie die Kinder. Auch wenn sie Stars sind, und vor allem wenn sie es sind, brauchen sie einen Papa. Der Papa bist du. Du musst alles dran setzen, damit sie sich geliebt fühlen, aber gleichzeitig muss man ihnen auch die Kaprizen verbieten. Das Problem entsteht aber nur, wenn man sich selbst auch als Gottheit benimmt. Dann kommt es zur Auseinandersetzung zwischen Gottheiten, es beginnt der Kampf um den Rang als größte Primadonna. Ich bin aber kein Star, ich komme aus einem Dörfchen in Katalonien, ich habe auf der Strasse begonnen, also besteht das Problem nicht. Auf jeden Fall ist es bei einer Inszenierung viel wichtiger, freundschaftliche Beziehungen zu den Technikern, den Chorsängern, den Maschinenmeistern, Tänzern, Schneiderinnen, Maskenbildnern, Schminkmeistern und den Komparsen aufzubauen, denn es sind sie, die Aufführung gestalten, im selben Ausmaß wie die Stars ».

La Fura dels Baus

Interview by Alberto Mattioli

And if, in the end, they were the new classics? In this eternal *debate of the Ancients and the Moderns* regarding the direction of opera, la Fura dels Baus has (almost) always managed to reach an agreement with everyone. It has, in fact, become a classic. As for the rest, the Catalan group has existed since 1979 and it has done everything everywhere: from street theatre and "talking" to wonderful shows for events shown in World Vision such as the Barcellona Olympic Games, to installations, advertising spots and even, a film "Fausto 5.0", not to mention a lot of opera, beginning with "The Damnation of Faust" in Salzburg in 1999. Seeing that the critics and public alike understood that opera would never be the same again (the members of La Fura dels Baus are also a rock band, but they love opera all the same. A lot.) Then followed many successful shows, even in Italy where, as everyone knows, whoever changes the self-styled "tradition", usually dies. Instead, la Fura continues putting on "its" opera, and is applauded by everyone and was even awarded the Abbiati Prize in 2008 for a Sevillian-Florentine production of the *Ring* which was enthusiastically received. It has been a velvet revolution, brought to a conclusion without any subversive proclaim. On the contrary, it has reaffirmed loyalty to a certain idea of classicism, well-understood, up-dated and revised. To work in the Arena for the first time, and for the eagerly awaited and doubly-celebrated *Aida* (of two centennials, that of the birth of Verdi and that of the opera in the world's largest opera amphitheatre), seemed then a natural step to take. For the occasion, La Fura as a group of variable dimension, with "an eventual leader" they say, lines up its two "opera lovers", producers Carlus Padrissa and Alex Ollé.

A fundamental question to start with: were you already familiar with the Arena, at least as a member of the audience?

Alex Ollé [A.O.] "As a member of the audience, yes. I saw *Aida* and *Carmen* there while I was on holiday in Italy with my father in the 1970s."
Carlus Padrissa [C.P.] "I wasn't. I had never been in the Arena, until I made an inspection and discovered this wonder."

The space, in the Arena is not only a spectacle in itself. For a producer, it also represents a challenge and, at times, a problem.

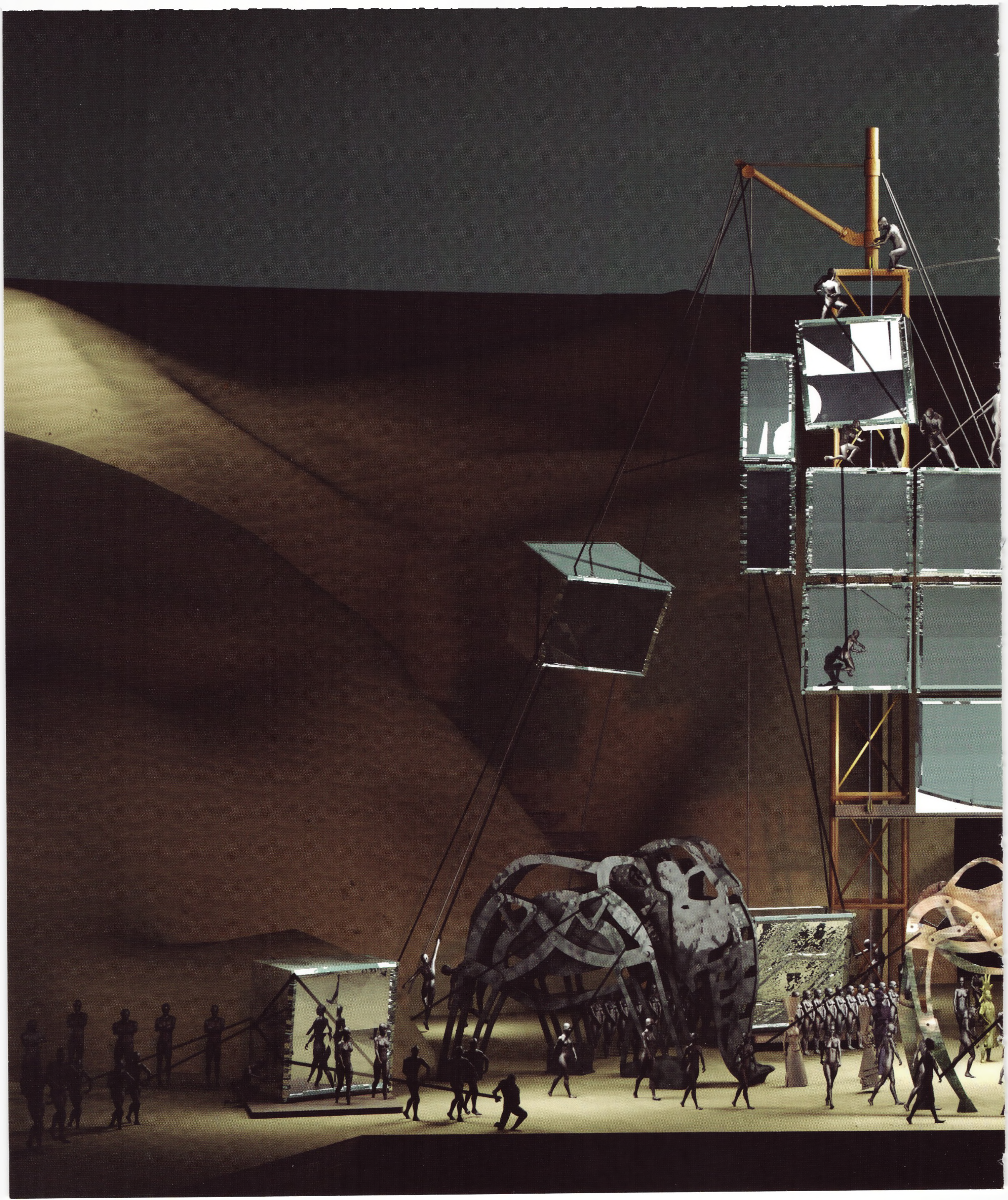
[A.O.] "Yes, the space is incredible. The only comparison that springs to mind is the Barcellona Stadium, when we organized the opening ceremony of the Olympic Games in 1992. After all, the Arena is a stadium, so the comparison is valid. And producing *Aida* is like producing an Olympics ceremony. And it is clear that both the intellectual dimension of the spectacle and the, let's say, "physical" dimensions are dictated by this space. You have to admit that creating a spectacle for the Arena, is not like creating one for la Scala or per l'Opéra in Paris. The space dictates the rules and determines our choices. As does the public of the Arena, on the other hand. Theatre is not theory, it is also practice. It's a place, a programme, an audience."

What is special about the audience of the Arena?

[A.O.] "It's big! So it's an audience full of people who obviously like opera. But it's certainly not made up of opera lovers exclusively. There are also melomaniacs, but not only. We have to create a spectacle which says something to everyone, also to those who, maybe, are there to see *Aida* for the first time in their lives."

Let's talk about your Aida. *What was Ancient Egypt for Verdi?*

[C.P.] "A fascinating universe, because it was exotic, far away in both time and distance. This is why our production sinks its roots into a millenary Egypt, which is the base for unifying the remote past with our, la Fura's, futuristic vision. For example, the costumes reinterpret the ancient ones, but using ultramodern materials. But *Aida* is also linked to a typically 19th Century concept, optimistic and a little megalomaniac with regards to progress. The Commission arrived at Verdi through the Viceroy of Egypt, Ismail Pasha, for the opening of the new opera theatre in Cairo. But Ismail Pasha had already contacted Verdi to ask him to compose a hymn for the inauguration of the Suez Canal, a grandiose work. The gigantic proportions of Ancient Egypt, its visionary architecture, out of all proportion, was seen as a prelude to the technological and positivist gigantism of the canal. As for the rest, the



journalistic reportage of the opening of the canal, in the presence of all the crowned heads and jet-set of Europe, give an idea of a performance, in fact, operatic."

But why reproduce an enormous solar power plant on the stage of the Arena?

[C.P.] "What is today, a symbol of the sun: the Egyptian God Ra? Precisely, a solar power plant, something very interesting, very contemporary, technologically advanced, a bit mysterious but full of possible meanings. For the scenography, we were inspired by a real place: the solar power plant of Odeillo at Font Romeu, on the French side of the Pyrenées, not far from the Spanish border. It's an enormous structure: 54 metres high and 48 wide, with 63 heliostats which are in effect, big mirrors and it is one of the two most important laboratories in the world for the study of solar energy. This allows us to play with light, concentrating on one point and creating spectacular effects. Just as the Egyptians used to do, covering the apex of the pyramid with an alloy of gold and silver which sent beams of light and reflections in all directions of the surrounding area. We want to create a grand spectacle because we think that *Aida* in general, and Verona's *Aida* in particular must also be this: a grand spectacle.

I'm sure you can imagine the objections that there will be when Aida goes on stage in the Arena: that it is really a private drama, an intimate opera, and so on?

[A.O.] "Sure, *Aida* is also this. But not only this. And our scenography will allow for action to be "concentrated" in small spaces, too. However, it is clear that Verdi had a grand spectacle in mind. The opera belongs to the era of the grand industrial development, of the scientific conquests. There is the element of "grandiose" in this opera. It is a grand spectacle. There is the idea of something – well – pharaonic. *Traviata*, yes, is a private, bourgeois drama. In *Aida*, though, Verdi knowingly plays with the colossal. The Triumph lasts a good half-hour which, in a theatre, is an extremely long time."

Let's talk about music. Do you ever argue with the conductors?

[C.P.] "No, because in our opinion, the music is the most important ingredient, so as a general rule we always accept the points made by the orchestral conductor. It's not possible to realize a spectacle that goes against the music, otherwise the whole thing becomes crazy mayonnaise. The music must flow, it has its rhythms, its time, its needs. In short, if the scene impedes the music from flowing, then it's the scene that must change."

Have you seen the 1913 production of Aida*? What are your opinions of it?*

[A.O.] " It's a great classic, and as a classic it is able to last over time. A certain aesthetic idea of concert costumes of the 1980s, that, yes, is old but not classic: it has left no impression at all. Instead, *Aida* of 1913 is a classic, but is not old because it still speaks to us. This does not detract from the fact that we are trying to realize a spectacle which is current, which gives a contemporary idea of *Aida*. And not that our ambition is to create an *Aida* which lasts one hundred years. In the end, achieving the status of "classic" is the greatest success that a show can obtain. And the same is true of painting, of literature, cinema and so on."
[C.P.] "The 1913 edition of *Aida* is wonderful. I was spellbound when I saw it. On the other hand, if it weren't wonderful, it wouldn't have lasted a hundred years."

To make something topical or not, this is the problem.

[A.O.] "No, not at all. Our production is deliberately timeless. It does not take place in any precise historic or circumstantial moment. I think that the best way to make a show get old in a hurry is to link it to the current situation. Even the solar power plant is open to diverse interpretations. In some respects, our *Aida* is traditional, but

certainly not traditionalist; in others, it has a futuristic vision. In any case, as we have said, we hope it will become a classic, that is, that it will be able to speak to a public which is not only that for which it was originally intended."

You are among the few contemporary producers who have not had problems with the Italian public. Why is that?

[A.O.] "We distinguish. The Italian audience, like the Spanish, is conservative. But not at all reactionary. It is conservative in the sense that it is linked to a long tradition of opera. Opera is something that you know well and love deeply. Yet, nevertheless, I think it is exactly for this reason that you love the risk. Risk, be careful, is not free provocation; it is the desire to re-invent yourself. In any case, Italy, like Spain, is a country of big and strong contrasts. I don't think one needs to be afraid to take risks."
[C.P.] "Let us not forget that the public has grown with us. And that it has always accepted us. Which means that we have always remained in harmony with our time. Then there is also another aspect, which is very Mediterranean and unites the two sides of the Mediterranean, the Catalan and the Italian. We like light, colour, parties. Our shows may be liked or not, but in any case, they are never dull."

Yet your way of doing theatre has changed...

[A.O.] "Sure, in 33 years we have changed, we have all changed. At the beginning our work was much more physical and visual; now, it has become, shall we say, more "thought out", more meditated, perhaps more attentive to seeking a compromise between the idea and its practical realization in time and space. On the other hand, the world around us has changed. La Fura came into being after Franco's death, in an incredible moment of Spain's history with the economic boom, the re-found freedom, the triggering off of an energy which had been repressed for so long.
Today things are different, so even our way of doing theatre has changed."

Let's get back to Aida. *An important question to which I hope you answer with yes: will there be any animals on stage? And I'm not referring to dogs which are never absent from opera stages...*

[A.O.] "Yes, there will be. Because we like playing with the iconography of *Aida*, with a certain tradition which has, by now, become part of the opera."
[C.P.] "We've thought about animals that can work in a theatre without creating problems. There will be elephants, but mechanical ones. And the same goes for the camels and horses. All the machines have at least three advantages: they don't bolt or get excited; they don't leave unpleasant souvenirs on the stage; they don't sign a contract, so there are no problems with overtime or union demands."

Exactly. Is it more difficult to make a horse or a tenor act?

[C.P.] "At times, the tenor. It depends whether he is a celebrity or not. The general rule is, that the more famous the tenor, the more difficult he is. And a soprano, even more so. But you have to understand them: they aren't men or women, but gods. And being a god is not easy. A part from everything else, it is very stressful."
[A.O.] "Singers are like actors and both are like children. Even if they are divas, rather, above all if they are, they need a dad. This is you. It's you who has to make them feel loved but at the same time you have to forbid their whims. The problem rises only if you behave like a diva, too. At that point it becomes a clash of divas, the battle is about who is the more primadonna. But I'm a diva, I come from a small town in Catalogna, I learnt along the way. So it's not a problem. However, to put on a show, it's far more important to be friends of the technicians, the chorus, the stagehands, the dancers, the dressmakers, the make-up artists and the extras. In the end, it is they who make the show. At least as much as the divas."

LC 387601 G
LIA
E
TATORE
IL CASSIERE
G. VERDI

Giuseppe Verdi

Intervista di
Daniela Zacconi

L'appuntamento è sotto l'Ala, l'ultimo resto del terzo anello dell'Arena, in alto anche se un po' defilati, ma in una posizione che domina tutto l'anfiteatro. Lui è già lì, con quello sguardo fra il corrucciato e il sornione che campeggiava fino a pochi anni fa sulle banconote da mille lire. Ha in testa lo stesso Fedora che ha tante volte sfoggiato con *nonchalance* nel giardino della sua villa di Sant'Agata e sembra piuttosto soddisfatto di quel che accade giù, sul palco, dove l'incombente macchina scenica della Fura dels Baus occupa la visuale.

Maestro Verdi è un pò strano poter parlare con lei dal vivo e qui...

In effetti, avremmo firmato un accordo di riservatezza...

Avremmo?

Noi ospiti di quelli che voi chiamate "Campi Elisi". Sono invitati a risiedere lì tutti quelli che in vita, in un modo o nell'altro, si sono distinti nel mettere a frutto l'ingegno umano.

Però lei è qui ora...

Ah, ma ho una deroga. I festeggiamenti per un bicentenario non arrivano tutti i giorni e mi sarebbe sembrato brutto non esserci. Anche a Richard l'hanno concessa.

Richard?

Ma sì, Wagner... Sa, anche lui come me è nato nel 1813 e le celebrazioni per i duecento anni dalla nostra nascita ci tengono parecchio occupati...

E lei ha scelto di venire a Verona.

Beh, direi che è fra i posti che più mi "rappresentano". E poi, oltre al mio, fra queste pietre si festeggia un altro compleanno importante: son cent'anni che qui la gente si raduna nel segno della musica, non son bazzecole... Se poi consideriamo che nel tempo Verona ha messo in scena quasi tutte le mie opere e che io sono probabilmente il compositore più eseguito su quel palco laggiù... mi dica lei, potevo forse mancare?

Benissimo, allora visto che è qui ci piacerebbe commentare con lei questa doppia stagione degli anniversari. Che cosa ne pensa? È soddisfatto di come verrà festeggiato il suo genio?

Già il fatto che praticamente l'intera programmazione sia a mio nome mi mette di buonumore... Quest'anno chi verrà a dilettarsi sotto il cielo stellato dell'Arena ascolterà la mia musica. Mi sembra persino giusto che in mezzo ai miei titoli ci sia *Roméo et Juliette* di Gounod: siamo a Verona, è un omaggio dovuto a quei due giovani sfortunati. E poi Gounod, l'ho scritto anche nel 1876, è un «grandissimo musicista, il primo Maestro di Francia»... ma la sua musica, stupenda, non ha "fibra drammatica", quindi non oscurerà certo le mie opere! Inoltre, da qualche giorno osservo questi due catalani, Carlus Padrissa e Àlex Ollé... So che hanno fatto un lavoro interessante con Wagner, ma hanno frequentato poco il mio lavoro... *Un Ballo in maschera* in Australia... No, no: è con questa Aida che voglio vederli alla prova.

Non è preoccupato che il risultato, in linea con lo stile della Fura, sia avveniristico, e anticonformista? Lei viene ricordato come un conservatore. Citano ancora la lettera a Francesco Florimo: «tornare all'antico: sarà un progresso».

Sì sì: mi hanno fatto un processo assurdo per quella frase, dimenticando di riportare il resto del discorso. Sono sempre stato convinto che le forme, le regole, i dettami della scuola classica fossero la base fondamentale del lavoro di un compositore. Nella lettera a questo mi riferivo: alla necessità di inculcare negli studenti di un conservatorio - non dimentichiamoci che mi stavano offrendo di dirigere il Conservatorio di San Pietro a Majella a Napoli – le regole basilari della composizione, lasciando «licenze ed errori di contrappunto» che «si possono ammettere e son belli talvolta in teatro» a chi il mestiere già lo pratica. L'intera riflessione è però generalmente dimenticata e quella frase è diventata, per i miei detrattori, la bandiera del mio presunto tradizionalismo a oltranza. Invece – e credo di averlo dimostrato tangibilmente con la mia musica, che parla più di tante dichiarazioni – sono sempre stato aperto alle sollecitazioni del nuovo e ai suoi effetti. Solo che mi facevano orrore quelle infinite discussioni in cui rimanevano impelagati i giovani del mio tempo, quegli "scapigliati" che si divertivano a farmi la guerra e che, a forza di vuote teorizzazioni, finivano per non combinare più nulla di concreto. Non so, sarà la mia origine contadina, ma io sono sempre stato più un tipo da fatti che da proclami. E con le azioni credo di aver convinto i migliori fra loro... guardi il giovane Boito, come librettista, cosa è riuscito a fare con me: *Otello* e *Falstaff*!

Tutto questo, tornando a noi, per dire che non la disturba la centrale solare che la Fura dels Baus fa incombere su Aida, Radamès & C. che vivono nell'antico Egitto?

E perché dovrei preoccuparmene? Basta che la visione registica sia coerente e ci sia rispetto assoluto per la musica e io non mi scandalizzo davanti a nulla. Voi moderni tendete a dimenticare che nel 1871 *Aida* fu un esperimento creativo: il fatto che non avesse un'origine letteraria mi ha permesso di spaziare drammaturgicamente in libertà, di trasmettere alla musica una forza significante inaudita, di provare "contaminazioni" di linguaggi e suggestioni. Senza contare che, anche se a voi oggi può apparire superata, la messinscena del 24 dicembre 1871 al Cairo, con quei suoi toni da *grand-opèra*, era decisamente "all'avanguardia"... "kolossal" credo direste oggi. In ogni caso, mi sono informato, quelli della Fura hanno ben chiaro l'ordine delle priorità: nei loro allestimenti le necessità della musica sono sempre al primo posto. Quindi sto tranquillo.

Comunque per gli amanti del Aida *Ettore Fagiuoli e dal tenore celebrato il primo centenario della sua nascita e, allo stesso tempo, fu posto il primo Ovviamente, oggi lo spettacolo è riproposto nella revisione che Gianfranco de Bosio mise a punto nel 1982 e che da allora è diventata il "manifesto" della stagione areniana.*

Direi che è un modo intelligente di dimostrare al pubblico le potenzialità di quest'opera: qualunque sia l'impronta che gli si vuol dare, sono la forza della musica e della vicenda a conquistare. De Bosio, nel rispetto di quello che fu, ha riprodotto un allestimento molto vicino al mio modo di sentire: in fondo nel 1913 *Aida* "esisteva" solo da una quarantina d'anni. E poi trovo giusto questo richiamo forte alla tradizione, alle radici: è un omaggio anche a chi si "inventò" l'opera in Arena. Per altro, non mi soffermerei troppo sul contrasto passato-presente: diciamo che l'Arte è universale e intramontabile, quindi capace di trasmettere il proprio significato e le proprie emozioni per sempre, adattandosi ai tempi che cambiano e ai linguaggi espressivi che si evolvono. Purtroppo da sempre l'uomo guarda più all'apparenza che alla sostanza, più all'involucro che alla materia. Il nucleo espressivo, che è il cuore di un lavoro, si riconosce spesso solo dopo... Guardi, mi accadde anche con uno dei miei titolo, *La Traviata*, che proprio qui vicino, a Venezia, nel 1853 fu accolta malamente al debutto. In realtà fu anche un po' colpa dei cantanti... In ogni caso, adesso è una delle opere più rappresentate al mondo perché si è riconosciuta la sua "verità".

E infatti non manca nemmeno nel cartellone areniano 2013, che ne ripropone la versione del 2011 firmata da un altro celebre regista, Hugo De Ana, uno che ha dimostrato di sapere gestire bene i non facili spazi dell'anfiteatro.

Ah sì, ricordo quello spettacolo. Mi piacque l'idea di contenere una vicenda che ha tratti intimistici in quelle gigantesche cornici... Un modo per delinearne i confini emotivi evitando che si annullassero negli spazi immensi dell'Arena. Ma anche un'indicazione precisa del carattere frivolo e superficiale della società in cui è ambientata la scabrosa vicenda di Violetta, "incorniciata" a uso e consumo di chi guarda oggi. De Ana ha reso visibile il concetto a cui accennavo prima. La sua *Traviata* non ha un'epoca precisa: è nel presente, nel passato, nel futuro. Insomma, sa mettere in evidenza la sostanza: il fatto che sia una storia che potrebbe ripetersi in eterno!

Beh, quanto a storie eterne, anche il suo Nabucco, *uno degli altri titoli scelti dal cartellone 2013 nella versione di De Bosio del 1991, non scherza...*

Trova? Sì, in effetti è così, anche se devo ammettere che quando lo scrissi fra il 1841 e il 1842 non avevo ancora quella chiarezza di vedute che mi venne dopo. Però avevo capito che si trattava di "uno stupendo argomento". E, anche se non glielo dissi mai chiaro e tondo, l'impresario Merelli mi fece un gran favore a "costringermi" ad accettarne il soggetto: mi risollevò del fiasco della mia opera precedente, *Un giorno di regno*, mi servì su un piatto d'argento due personaggi del calibro di Nabucco e Abigaille, mi ispirò *Va pensiero*, uno dei cori più celebri di tutta la storia del melodramma e, non ultimo, mi fece incontrare la Giuseppina. Fu proprio la Strepponi a dare voce per la prima volta ad Abigaille... Sì, quello di *Nabucco* fu proprio un lavoro fortunato.

Non mi pare comunque possa lamentarsi di Trovatore *o* Rigoletto, *che completano il calendario verdiano 2013.*

E perché dovrei lamentarmi? Queste due opere dalla metà dell'800 mi hanno dato tante soddisfazioni. E mi sono documentato: qui in Arena torneranno con due apprezzabili allestimenti. Per *Il Trovatore*, melodramma che la gente ha nel cuore forse anche più di *Nabucco*, sarà riproposta la regia grandiosa di Franco Zeffirelli. È un toscano che sa muovere le masse, che sa come sottolineare gli aspetti più enfatici dei miei melodrammi e, allo stesso tempo, non perde di vista neanche il minimo dettaglio. Devo dire che in questo secolo di spettacoli areniani Zeffirelli è uno di quelli che non ha mai deluso le aspettative del pubblico. E non è facile, visto che si parla di 16 mila persone, non di poche centinaia. Forse soffre un po' di *horror vacui*, ma quanto a efficacia visiva e spettacolare (che in Arena sono questioni primarie) sono pochi a competere con lui. E non sarà da meno *Rigoletto*, visto che presenta la regia ideata da Ivo Guerra nel 2008: uno spettacolo all'insegna della grande tradizione veronese... Non a caso lo scenografo Raffaele Del Savio si è rifatto ai bozzetti di Ettore Fagiuoli per uno spettacolo del 1928.

Maestro in questa carrellata non ha mai accennato né a direttori né a cantanti...

Ogni epoca ha gusti ben precisi e le voci sono frutto del loro tempo. Ma in Arena – dove cantare è tutt'altro che una passeggiata – hanno raramente sbagliato nelle scelte. Su quel palcoscenico a partire dalla Callas a Del Monaco, da Pavarotti alla Dimitrova, hanno cantato e cantano tutti i più grandi. Quanto ai direttori... Beh, ai tempi miei, soprattutto all'inizio della mia carriera, i direttori non avevano certo l'importanza che gli si dà ora, ma mi sembra che, benché giovani, Omer Meir Wellber e Andrea Battistoni abbiano capito che cosa occorre per dirigere la mia musica. Per non parlare di specialisti come Daniel Oren e Giuliano Carella. Ah, quasi dimenticavo... a rendere omaggio a me e all'Arena ci sarà anche una star planetaria come Plácido Domingo, sia come cantante che alla guida dell'orchestra come direttore. Davvero, quest'anno anche un artista esigente e pignolo come me può dirsi soddisfatto!

Assisterà a tutti gli spettacoli?

Possibile, ma sarà difficile che mi vediate. Sono sempre stato schivo, non sono cambiato. Però sì, ammetto che questo Festival mi fa piacere. Guardi cosa ha saputo fare il collega Wagner a Bayreuth: un luogo sacrale. Io non ne sarei mai stato capace. Primo, i culti assoluti mi hanno sempre infastidito. Secondo, sono stato "pratico": ho investito i miei soldi in una casa di riposo per vecchi artisti a Milano. Però trovo gratifocante che ci sia ancora così tanta gente che qui in Arena apprezza il mio lavoro, lo mette in scena o lo viene a vedere. Verona e l'Arena meritano davvero la mia eredità.

Giuseppe Verdi

Interview von Daniela Zacconi

Stelldichein ist auf den Stufenplätzen unter dem "Flügel", dem letzen Überrest des dritten Rings des römischen Amphitheaters, ganz oben, auch wenn etwas abseits, in einer Position, von wo aus man die gesamte Arena überblickt. Er wartet bereits, mit seinem bekannten, erzürnten Duckmäuser-Blick, der bis vor einigen Jahren auf den italienischen Geldscheinen zu 1000 Lire abgebildet war. Auf dem Kopf trägt er denselben Fedora-Hut, den er so oft mit *Nonchalance* im Garten seiner Villa von Sant'Agata zur Schau getragen hat; er scheint mit den Geschehen auf der Bühne zufrieden zu sein, wo die imposanten Bühnenbilder der Fura dels Baus die Aussicht verdecken.

Maestro Verdi, es ist ein bisschen seltsam, mit Ihnen live zu sprechen und hier ...

In der Tat, wir hätten eine geheime Abmachung unterzeichnet...

Wir hätten?

Wir, Gäste in den "Elysischen Gefilden". Dort wohnen alle, die sich zu Lebzeiten ausgezeichnet haben, weil sie ihre Talente zur Geltung gebracht haben.

Sie sind nun aber hier...

Ach ja, aber infolge einer Sondergenehmigung. Eine Zweihundertjahrfeier gibt es nicht jeden Tag, und es wäre unhöflich gewesen, nicht dabei zu sein. Auch Richard hat eine solche Sondererlaubnis.

Richard?

Na ja, der Wagner... Sie müssen wissen, dass auch er, wie ich, 1813 geboren ist und die Feiern zu unserem 200. Geburtstag beanspruchen uns sehr...

Und Sie haben entschlossen nach Verona zu kommen.

Na ja, Verona ist für mich einer der Orte, wo sie meine Werke am häufigsten darstellen. Und dann ist zu sagen, dass nicht nur mein Geburtstag gefeiert wird, sondern auch ein anderes bedeutendes Jubiläum: es sind bereits hundert Jahre, dass sich das Publikum im Zeichen der Musik hier einfindet, und das ist nicht zu unterwerten... Und wenn wir dann bedenken, dass in Verona beinahe alle meine Werke aufgeführt worden sind und dass ich mit aller Wahrscheinlichkeit der am häufigsten inszenierte Komponist dort unten auf der Bühne bin... sagen Sie mir, konnte ich da die Einladung abschlagen?

Keineswegs, aber da Sie nun hier sind, möchten wir mit Ihnen diese Saison der beiden Jahrhunderjubileen erläutern. Was denken Sie? Sind Sie mit dem Programm zu den Feiern Ihres Genies zufrieden?

Allein die Tatsache, dass beinahe das gesamte Veranstaltungsprogramm meinen Namen trägt, stimmt mich heiter ... Wer dieses Jahr unter dem Sternenhimmel in die Arena kommt, wird meine Musik hören. Und es scheint mir richtig, dass neben meinen Werken auch *Roméo et Juliette* von Gounod dargeboten wird: hier sind wir in Verona, und das ist eine Ehrerbietungsbezeugung für diese beiden vom Unglück verfolgten Liebenden. Und Gounod, das habe ich bereits 1876 geschrieben, ist ein «großer Musiker, der größte Frankreichs»... aber seiner wunderbaren Musik fehlt die "Dramatik", also werden meine Opern keineswegs in den Schatten gestellt! Übrigens, seit einigen Tagen beobachte ich diese beiden Katalanen, Carlus Padrissa und Àlex Ollé... Ich weiß, dass sie interessante Inszenierungen von Wagners Werken

geschaffen haben, aber mit meinen Werken haben sie kaum Erfahrung... Eine Inszenierung des *Ballo in maschera* in Australien... Das ist alles, aber mit dieser *Aida* möchte ich sie auf die Probe stellen.

Sind Sie nicht besorgt darüber, dass das Resultat, linientreu mit dem Stil der Fura, zukunftsorientiert, technologisch, provokatorisch und nonkonformistisch sein könnte? Man hat Sie als konservative Person in Erinnerung. Ihre Äusserung, mit der Sie Ihr Schreiben an Francesco Florimo abschliessen: «zurück zum Alten: das wird ein Fortschritt sein» wird immer noch zitiert.

Ja, das weiß ich: wegen dieser Äußerung bin ich absurderweise ständig unter Anklage, da man den Rest meiner Überlegung immer weglässt. Ich war schon immer davon überzeugt, dass Formen, Regeln und Vorschriften der klassischen Schule die Grundlage des Schaffens eines Komponistens sein müssen. Das wollte ich in meinem Schreiben zum Ausdruck bringen: es ist absolut notwendig, den Studenten des Konservatoriums – vergessen wir dabei nicht, dass man mir die Leitung des Konservatoriums von San Pietro a Majella in Neapel angeboten hatte – die grundlegenden Regeln der Komposition einzuschärfen, wobei «Kontrapunkt-Ausschweifungen und -fehler», die «man akzeptieren kann und die im Theater manchmal auch interessant sind » am besten denen überlässt, die das Metier bereits ausüben. Im allgemeinen wird aber meine Überlegung in ihrer Ganzheit vergessen, und diese Äusserung ist für meine Verleumder zum Aushängeschild meines vermeintlich übertriebenen Traditionalismus geworden. Ganz im Gegenteil aber – und ich glaube es mit meiner Musik fühlbar bewiesen zu haben, da sie mehr aussagt als viele Erklärungen – stand ich neuen Anregungen und deren Auswirkungen immer offen gegenüber. Nur habe ich immer jene unendlichen Diskussionen gescheut, in die sich die jungen Leute meiner Zeit verstricken ließen, jene Bohémiens, die sich damit vergnügten, gegen mich Krieg zu führen und die mit ihren leeren Theorisierungen nichts Konkretes auf die Beine brachten. Ich weiß nicht, vielleicht ist es meine ländliche Herkunft, aber Fakten waren für mich immer wichtiger als leere Worte. Und mit den Fakten, glaube ich, die Besten unter ihnen überzeugt zu haben.... Denken Sie an den jungen Librettisten Boito, an das was ihm mit meinen Opern *Otello* und *Falstaff* gelungen ist!

Um auf uns zurück zu kommen, stört Sie das Sonnenkraftwerk nicht, das in der Inszenierung der Fura dels Baus bedrohend Aida, Radamès & C. überragt, die im alten Ägypten leben?

Und warum sollte ich deshalb besorgt sein? Wenn die Regieauffassung überzeugend ist und die Musik in jeder Hinsicht geachtet wird, empöre ich mich keineswegs. Ihre Zeitgenossen neigen dazu, leicht zu vergessen, dass 1871 *Aida* ein kreatives Experiment darstellte: dank der Tatsache, dass der Oper kein literarisches Werk zu Grunde lag, konnte ich es mir erlauben, in voller Freiheit zu komponieren, der Musik eine ungeheure, bedeutungsvolle Kraft aufzuprägen, mit sprachlichen und suggestiven "Kontaminationen" zu experimentieren. Ohne damit zu rechnen, dass - auch wenn es euch heute überholt und veraltet erscheint - die Inszenierung vom 24. Dezember 1871 in Kairo, mit ihrem *grand-opéra-Stil* entschieden "avantgardistisch" war, eine "Monumentalinszenierung" wie ihr heute sagen würdet. Auf jeden Fall, ich habe mich informiert und kann sagen, dass die Fura-Künstler die Reihenfolge der Prioritäten genau im Kopf haben: in ihren Inszenierungen stehen die Erfordernisse der Musik immer an erster Stelle. Also kann ich beruhigt sein.

Für die Fans der klassischen Aufführungen gibt es auch die Aida *in der "historischen" Inszenierung aus dem Jahr 1913, geplant vom Architekten Ettore Fagiuoli und dem Tenor Giovanni Zenatello, mit dem Ihr erstes Jahrhundertjubiläum gefeiert und auch gleichzeitig der Grundstein für das Arena-Festival gesetzt wurde. In unseren Tagen wird die Oper in der Wiederaufnahme von Gianfranco de Bosio aus dem Jahr 1982 dargestellt, die seit damals zum "Manifest" der Opernsaison in der Arena geworden ist.*

Ich glaube, dass dies eine intelligente Art und Weise ist, dem Publikum die Potenzialität dieser Oper zu unterbreiten: welche auch immer die Prägung ist, es sind die Macht der Musik und des Geschehens, die die Herzen der Zuschauer erobern. Mit gebührlicher Achtung vor der damaligen Inszenierung muss ich sagen, dass De Bosios Regie meinem Empfinden sehr nahe steht: zu bedenken ist auch, dass 1913 *Aida* erst seit ungefähr vierzig Jahren "bestand". Und dann finde ich diesen starken Hinweis auf Tradition und Wurzeln richtig: es ist eine Ehrerbietungsbezeugung auch denjenigen gegenüber, die die Opernaufführungen in die Arena gebracht hatten. Übrigens würde ich mit dem Kontrast Vergangenheit-Gegenwart nicht zu viel Zeit verlieren: sagen wir, dass die Kunst universal und unvergänglich ist, also imstande ist, Bedeutung und Inhalt sowie Emotionen zu vermitteln, den sich ständig ändernden Zeiten sowie den sich immer weiter entwickelnden Ausdrucksformen anzupassen. Leider achtet aber der Mensch seit je her mehr auf den Anschein als auf die Substanz, mehr auf die Aufmachung als auf den Inhalt. Die Gefühle, der Kern eines Werks, werden oft erst im Nachhinein erkannt....Hören Sie zu, mir ist dies mit einer meiner Opern passiert, mit *La Traviata*, die unweit von hier, in Venedig, im Jahr 1853, anlässlich ihrer Erstaufführung, vom Publikum gnadenlos abgelehnt wurde. Ehrlich gesagt, war es auch teilweise Schuld der Sänger... Jetzt aber ist es eine der weltweit meistaufgeführten Opern, da man deren "Wahrheitsgehalt" erkannt hat.

In der Tat steht diese Oper auch im Veranstaltungsprogramm 2013 der Arena, in der Gestaltung von 2011, signiert von einem anderen berühmten Regisseur, Hugo De Ana, der bewiesen hat, mit dem großen Raum der Arena bestens umgehen zu können.

Ach ja, ich erinnere mich an diese Aufführung. Mir gefiel die Idee, ein so intim geprägtes Geschehen in diesen enormen Räumlichkeiten darzustellen. Eine Art und Weise, die Gefühlsgrenzen genau abzustecken und dabei zu vermeiden, dass sie in den unendlichen Räumen des Amphitheaters verloren gehen. Aber auch ein präziser Hinweis auf den frivolen und oberflächlichen Charakter der Gesellschaft, in der sich die verhängnisvolle Geschichte Violettas abspielt, die für die heutigen Zuschauer angemessen "eingerahmt" wird. De Ana hat die von mir vorher angesprochene Idee augenscheinlich gemacht. Seine *Traviata* spielt sich nicht in einer bestimmten Epoche ab, sondern in der Gegenwart, in der Vergangenheit und auch in der Zukunft. Sie hebt die Substanz hervor, die Tatsache, dass es sich um eine Geschichte handelt, die sich ewig wiederholen könnte!

Na ja, was eben ewige Geschichten betrifft, ist auch Ihr Nabucco, *eine der weiteren Opern auf dem Festivalprogramm 2013, in der Inszenierung von De Bosio aus dem Jahr 1991, nicht zu unterschätzen...*

Finden Sie? Ja, tatsächlich ist es so, auch wenn ich zugeben muss, dass zwischen 1841 und 1842, als ich das Werk schrieb, meine Auffassung nicht so eindeutig war, wie anschließend. Ich hatte aber verstanden, dass es sich um "eine wunderschöne Geschichte" handelte. Und auch wenn ich es dem Impresario Merelli nie klipp und klar gesagt hatte, hat er mir einen grossen Gefallen gemacht, als er mich "zwang" das Sujet zu akzeptieren. Das hat mir geholfen, den Misserfolg meiner vorhergehenden Oper *Un giorno di regno* zu überwinden: auf einem Silbertablett hat er mir zwei Figuren wie Nabucco und Abigaille serviert, hat mir den Anstoß zu *Va' pensiero*,

einer der berühmtesten Chorpartien der gesamten Melodramgeschichte gegeben und letztendlich habe ich durch ihn Giuseppina kennen gelernt. Und Giuseppina Strepponi hat die Rolle der Abigaille als Erste gesungen... Ja, ich muss sagen, dass *Nabucco* wirklich ein geglücktes Werk war.

Ich habe aber nicht den Eindruck, dass Sie sich über Trovatore *oder* Rigoletto *beschweren können, die das Verdiprogramm 2013 ergänzen.*

Und warum sollte ich mich beschweren? Diese zwei Opern haben mir seit Mitte des 19. Jahrhunderts grosse Genugtuung geschenkt. Ich habe mich auch gebührend informiert: hier in die Arena kommen zwei interessante Inszenierungen zurück. *Il Trovatore*, ein Melodram, das in das Herz der Leute gedrungen ist, vielleicht sogar stärker als *Nabucco*, wird erneuert mit der grandiosen Regie von Franco Zeffirelli aufgeführt. Dieser Regisseur aus der Toskana weiß, wie Massen zu rühren sind, er weiß, wie die leidenschaftlichen Wesenszüge meiner Melodramen hervorzuheben zu sind und verliert gleichzeitig nicht das kleinste Detail aus den Augen. Ich muss sagen, dass in diesen hundert Jahren von Opernaufführungen in der Arena Zeffirelli unter den Regisseuren zu nennen ist, die die Erwartungen des Publikums nie enttäuscht haben. Und das ist keine leichte Aufgabe, wenn man daran denkt, dass es sich um 16tausend Zuschauer handelt, und nicht um einige Hunderte. Vielleicht leidet er etwas unter *"horror vacui"*, aber was Sensationen, Spektakel und Ideen betrifft (die in der Arena besonders wichtig sind) können wenige mit ihm konkurrieren. Und auch Rigoletto ist nicht geringer einzuschätzen, denn die Regie aus dem Jahr 2008 von Ivo Guerra bietet ein Schauspiel im Zeichen der großen Tradition der Arena von Verona. Es ist sicher nicht zufällig, dass der Bühnenbildner Raffaele Del Savio auf die Skizzen und Entwürfe von Ettore Fagiuoli für eine Vorführung von 1928 zurückgegriffen hat.

Maestro Verdi in unserem Gespräch haben Sie nie Dirigenten oder Sänger genannt...

Jede Epoche hat ihre Vorlieben und die Stimmen sind das Resultat ihrer Zeit. Und in der Arena – wo das Singen wirklich kein Kinderspiel ist – wurde nur selten die falsche Wahl getroffen. Auf der Bühne im Amphitheater, von der Callas bis zu Del Monaco, von Pavarotti zur Dimitrova, haben die größten Interpreten gesungen und singen auch heute noch. Was die Dirigenten betrifft, ... na ja, zu meinen Zeiten, insbesondere am Anfang meiner Karriere, wurde den Dirigenten nicht die Bedeutung beigemessen, die sie nun haben; ich habe den Eindruck, dass auch die jungen Konzertmeister wie Omer Meir Wellber und Andrea Battistoni bestens verstanden haben, was nötig ist, um meine Musik zu dirigieren. Ganz zu schweigen von Fachdirigenten wie Daniel Oren und Giuliano Carella. Ach, fast hätte ich es vergessen, ... um mir und der Arena zu huldigen, tritt ein Weltstar wie Plácido Domingo als Sänger und auch als Dirigent auf. Ehrlich gesagt, dieses Jahr kann auch ein anspruchsvoller und pedantischer Komponist wie ich zufrieden sein!

Werden Sie allen Aufführungen beiwohnen?

Möglich, aber Sie werden mich vermutlich nicht sehen. Ich war schon immer scheu, und bin derselbe geblieben. Aber ja, ich gebe es zu, dieses Festival ist für mich eine große Freude. Denken Sie mal daran, was mein Kollege Wagner in Bayreuth vollbracht hat: er hat eine heilige Stätte geschaffen! Dazu wäre ich nie fähig gewesen. Erstens, weil mir der übertriebene Personenkult schon immer lästig gefallen ist. Zweitens, weil ich es vorziehe "realistisch" zu sein: ich habe mein Geld in ein Altersheim für Künstler in Mailand investiert. Ich finde es aber äußerst erfreulich, dass es noch so viele Leute gibt, die hier in der Arena mein Schaffen würdigen, meine Werke inszenieren und den Aufführungen beiwohnen. Verona und die Arena haben sich um mein Vermächtnis verdienstvoll gemacht.

Giuseppe Verdi

Interview by Daniela Zacconi

Our appointment is below the Wing, the only part of the third tier of the Arena which still exists, high up, even if a little to one side, but in a position which dominates the whole amphitheatre. He is already there, with that sullen yet crafty expression that we saw on our one-thousand lire banknotes until just a few years ago. He's wearing the same black fedora that he often showed off with nonchalance in the garden of his country house in Sant'Agata and he seems rather satisfied with what's going on below, on the stage, where the machine, part of the scenery of la Fura dels Baus is hanging, blocking our view.

Maestro Verdi, it's a bit strange talking to you in person, and here...

In fact, we would have signed a privacy agreement...

We would have...

We guests of what you call "the Elysian Fields". All those who distinguished themselves in an intellectual capacity in one way or another during their life on Earth, are invited to reside there.

But you are here now...

Oh, but I've been given a dispensation. Celebrations for a bicentenary don't happen every day and it would have seemed rude not to be here. Richard has been given a dispensation, too.

Richard?

Yes, Wagner... You know, he, too, was born in 1813 and the celebrations for the two hundredth anniversary of our births are keeping us extremely busy...

And you have chosen to come to Verona.

Yes, well, I'd say it's among the places that "represents" me the most. Then, as well as mine, among these stones there is another important anniversary to celebrate: for a hundred years now, people have been coming here for music, a century, and that's not peanuts... And if we take into consideration the fact that over this period of time, Verona has staged almost all of my operas and that mine are probably the operas most regularly performed on that stage down there... so, could I really have missed this opportunity?

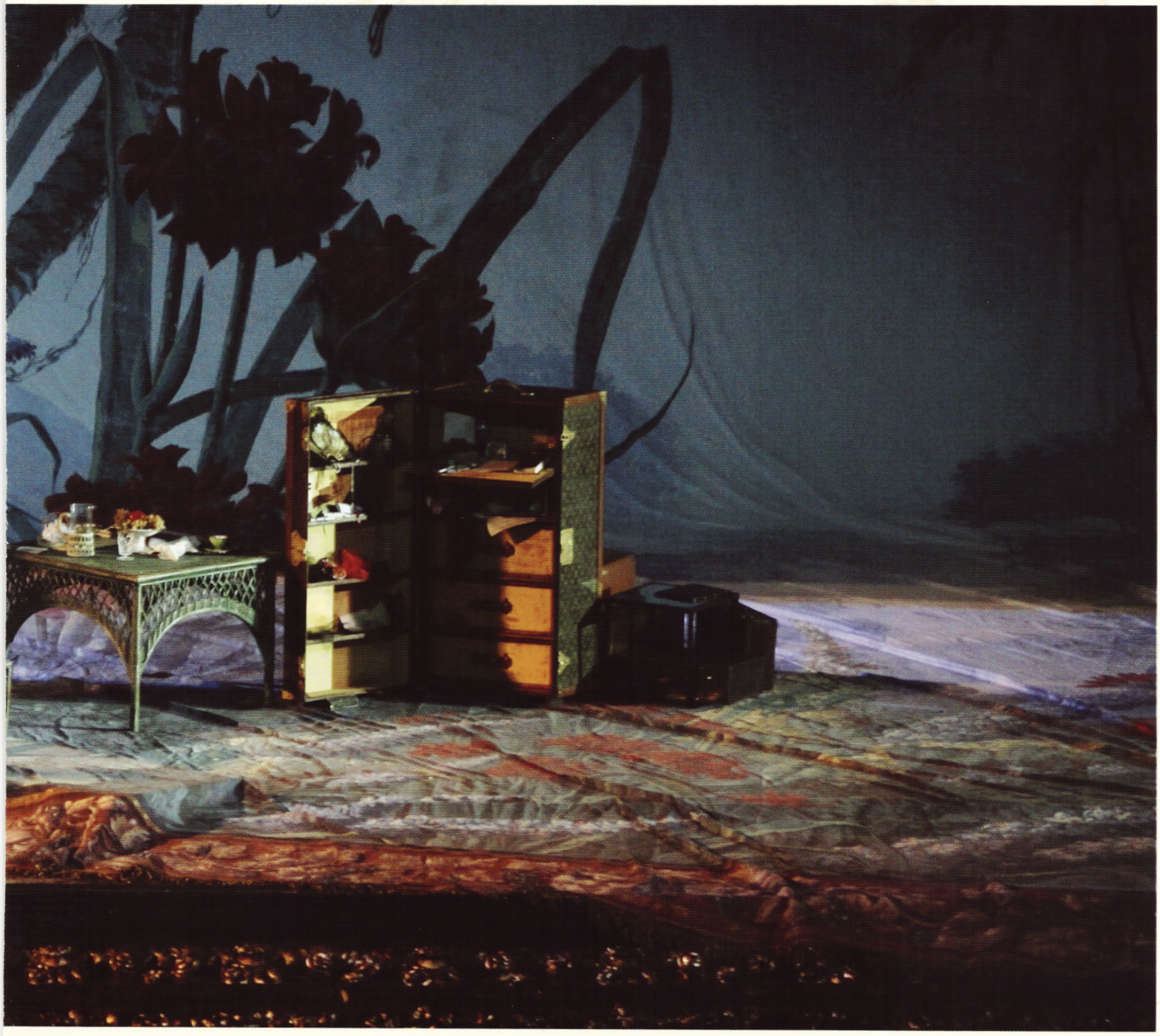
Fine, well since it's here that we'd like to talk to you about this season of double anniversaries... What's your opinion? Are you satisfied with the way your genius is being celebrated?

Well, already the fact that practically all of this season's programme is in my name puts me in a good mood.... This year, everyone who comes to the Arena to enjoy himself under a starry sky will listen to my music. It even seems right that amongst my works Gounod's *Romeo and Juliet* also appears on the programme: we're in Verona so homage to the unlucky young couple really is a must. Then, Gounod also wrote this opera in 1876. He's a "great musician, the number one Maestro of France"... but his music, wonderful that it is, completely lacks "dramatic fibre", so it certainly won't overshadow my operas! Furthermore, I've been observing these two Catalans, Carlus Padrissa and Àlex Ollé for the last few days... I know they've done some interesting work with Wagner, but they've seen little of mine to date... *A Masked Ball* in Australia... No, it's with this Aida that I want to see them put to the test.

Aren't you worried that the result, in line with the style of la Fura, will be futuristic, technological, provocative or anti-conformist? After all, you're remembered as a conservative. They still quote the phrase you concluded your letter to Francesco Florimo with: «go back to antiquity: it'll be a sign of progress».

Yes, yes, I was strongly criticised, absurdly so, for that phrase which was but a part of my discourse. I've always been convinced that the form, the rules, the dictates of the traditional school are the fundamental basis of a composer's work. In that letter it was this that I was referring to: to the need to inculcate in the conservatoire students – don't forget that they were about to offer me the position of Director of St. Peter's Conservatoire at Majella in Naples – the basic rules of composition, leaving "licence and contrapuntal errors" that "can be admitted and which are, now and then, nice in the theatre" to those who already exercise this craft. The whole

reflection is, however, generally forgotten and that phrase has become, for my critics, the hallmark of my presumed traditionalism to the bitter end. Instead - and I believe I have tangibly demonstrated this with my music, which speaks louder than endless declarations- I have always been open to new ideas and their effects. Only, those infinite discussions that the young people of my time got involved in horrified me, those "scapigliati" (bohemians) who enjoyed contesting me with their empty theories, finished up by never concluding anything concrete. I don't know, maybe it's due to my country roots, but I'm a man of deeds rather than words. And with my actions, I think I've convinced the best of them..... Look at what young Boito, as a librettist, managed to do with me: *Othello* and *Falstaff*!



All this, coming back to us, to say that the solar power plant that la Fura dels Baus have hanging over the heads of Aida, Radamès and the others who live in ancient Egypt doesn't disturb you?

Well, why should it? As long as the vision of the Direction is coherent and that there is absolute respect for the music, nothing scandalizes me. You, modern people, tend to forget that in 1871 even *Aida* was a creative experiment: the fact that it didn't have a literary base allowed me to move, dramaturgically-speaking, in complete freedom and to transmit hitherto unheard-of force to the music and to experiment linguistic and suggestive "contamination". Without taking into consideration that, even if it appears out-of-date to you today, the first performance in Cairo on 24th December, 1871 with its tone of grand opera, was certainly "avant-garde"..... "colossal" I think you'd call it today. In any case, I've found out that those of la Fura have a clear idea about their priorities: in their set designs the needs of the music always come first. So I'm not worried.

However, for those who love classical opera there will also be Aida *staged in the historic 1913 version - the work of architect, Ettore Fagiuoli and tenor, Giovanni Zenatello - when the centenary of your birth was celebrated and, at the same time the Arena Festival was founded. Obviously, today the opera is presented in its revised form - the work of Gianfranco de Bosio for the 1982 production - which has, since then, become the symbol of the Arena season.*

I would say that this is an intelligent way of showing the potential of this opera to the public: whatever imprint you wish to give it, in the end it's always the force of the music and the plot that wins the public's favour. Compared to what it was, De Bosio reproduced a set design which is very close to the way I'd intended it: after all, in 1913 *Aida* had only "existed" about forty years. Furthermore, I like this strong harkening back to tradition, to the roots: it's a homage also to those who "invented" opera in the Arena. What's more, I wouldn't dwell too much on the contrast between the past and the present: let's say that Art is universal and ageless, thereby forever able to transmit its own meaning and emotions, adapting itself in continuation to changing times and linguistic expressions. Unfortunately, man has always paid more attention to appearances than to the substance, more to the wrapper than to its contents. He often recognizes the expressive nucleus, which is the heart of a work, only later on... See, this is exactly what happened to one of my operas, *La Traviata*, which had a disastrous début near here, in Venice in 1853. Actually, it was also partly the fault of the singers... Anyway, now it is one of the most widely performed operas in the world because its "truth" has been recognized.

In fact, it's also on the programme this year, in its 2011 version: the work of the famous director, Hugo de Ana, who has shown that he really knows how to manage the big stage.

Oh yes, I remember that production. I liked his idea of using gigantic frames as a container for such an "intimate" story... A way of delineating emotional borders to avoid their being engulfed in the immense space of the Arena. But also a precise indication of the frivolous and superficial character of the society in which Violetta's delicate situation is set, "framed" in today's consumer society. De Ana brings to light the concept I alluded to previously. His *Traviata* is not set in a precise epoch: it is in the present, the past and the future. In other words, he knows how to highlight the substance: the fact that it is a story which will probably repeat itself forever!

Well, as for timeless stories, even your Nabucco, *one of the other operas on this year's programme, using De Bosio's 1991 version, is no exception.*

Do you think so? As a matter of fact, it's true, even if I have to admit that when I wrote it between 1841 and 1842 I didn't have the clarity of vision that came afterwards. However, I did understand that I was dealing with "a superb subject". And even if I never said so openly, the producer, Merelli, did me a great favour by "forcing" me to accept the subject: after all, he picked me up again after the fiasco of my previous opera *Un giorno di regno*. He handed me two characters of the calibre of *Nabucco* and Abigail on a silver plate; he inspired my *Va' pensiero*, one of the most famous choruses in the whole repertoire of melodrama and, last but not least, he gave me the opportunity to meet my Giuseppina. Yes, it was actually Giuseppina Strepponi, who played the part of Abigail the first time... Yes, *Nabucco* really brought me luck.

I don't think you can complain about Trovatore *and* Rigoletto *which complete the programme for 2013.*

And why should I complain? These two works which I wrote in the mid-1800s have given me a lot of satisfaction. And I've done my homework: here, in the Arena, they're returning with two remarkable set designs. *Il Trovatore*, a melodrama the public love possibly even more than *Nabucco*, will be presented in a grandiose production by Franco Zeffirelli. He's from Tuscany: he knows how to move the masses and he knows how to underline the most emphatic aspects of my melodramas, yet at the same time, not to lose sight of even the smallest of details. Actually, I must say, that in this century of performances in the Arena, Zeffirelli is one who has never let the audience down. And it's not an easy task, given that we're talking about 16,000 people per performance, not just a few hundred. Perhaps he suffers a little from *vacuous horror*, but when it comes to creating something spectacular (an element of primary importance in the Arena), there are few who can compete with him. And *Rigoletto* won't delude the public either, given that it's the production Ivo Guerra devised in 2008: a production which follows in the footsteps of the grand Veronese tradition..... It's no coincidence that the scenographer, Raffaele Del Savio has reworked the sketches prepared by Ettore Fagiuoli for the 1928 production.

Maestro, in this summary you have made no reference to the singers or conductors...

Every era has precise tastes and the voices are expressions of their times. But in the Arena, where singing is anything but easy, rarely have mistakes been made when choosing the singers. All the great singers sing and have sung on that stage: from Callas to Del Monaco, from Pavarotti to Dimitrova. As for the conductors... Well, in my time, above all at the beginning of my career, the conductors were not considered important as they are nowadays, but in my opinion, even though they're young, Omer Meir Wellber and Andrea Battistoni have understood what conducting my music means. Not to mention specialists like Daniel Oren and Giuliano Carella. Oh, and I almost forgot... there will also be a star on a planetary scale, Plácido Domingo, paying homage to me at the Arena in the roles of both singer and conductor. Indeed, this year, even a fussy and demanding artist like me must admit to being satisfied!

Will you be present at all the performances?

It's possible, but it's unlikely you'll see me. I've always been shy. I haven't changed. But, yes, I must admit that I like this Festival. Look at what my colleague Wagner did at Bayreuth, a sacred place. I would never have been able to do it. Firstly, because hero worship has always bothered me. Secondly, because I'm not "practical": I invested all my money in a rest home for elderly artists in Milan. However, it's gratifying to know that so many people here in the Arena appreciate my work, stage it and come to see it. Verona and the Arena really deserve my legacy.

Spettacolo e Letteratura Popolare

di Angelo Foletto Cent'anni fa il problema non si pose. Un solo autore centenario aveva diritto di essere celebrato: Giuseppe Verdi. Quindi *Aida*. Nessuna polemica, nessun confronto, nessun rimorso: la scortesia al coetaneo Richard Wagner non fu neppure notata. Passarono altri dieci stagioni. Wagner in Arena mise piede nel 1922 con *Lohengrin*, interpretato dal cavaliere del cigno italiano per antonomasia, Aureliano Pertile, che l'avrebbe cantato anche dieci anni dopo. Nonostante la popolarità di cui godeva il compositore tedesco arrivò dunque terzo nell'ordine di arrivo degli autori non italiani ospitati nell'anfiteatro: dopo Bizet e Saint-Saëns. In seguito le date sfalsate della morte dei due più grandi uomini di teatro (non solo musicale) dell'Ottocento, non crearono ingorghi né dubbi. L'ultimo titolo wagneriano completo (ancora *Lohengrin*) fu programmato in Arena nel 1963: 150enario della nascita e 80esimo della morte. E, lo ricordiamo ancora bene, fu cantato in italiano com'era ragionevole consuetudine di allora. Solo nel centenario della morte, 1983, si ascoltò in concerto Wagner con interpreti e lingua doc (ma direttore italiano).

Se l'ultima produzione wagneriana risale a mezzo secolo fa, non era possibile schivare gli obblighi dell'anno dei due bicentenari più voluminosi, già pretesto di esternazioni imbarazzanti per ottusità musical-ideologica e nazionalistica. Come nel 1983, la celebrazione di Wagner sarà in forma di concerto, con interpreti di alta confessione e professione wagneriana. Guidata dal cantante areniano più eclettico e longevo (44 anni dal suo debutto con *Turandot* e *Don Carlo*): amatissimo e da qualche stagione applaudito anche come direttore d'orchestra. La presenza di Plácido Domingo, veterano nell'inventario dei concerti nonostante la rinuncia, causa pioggia, alla serata del 30ennale areniano (1999) e protagonista del successivo "Gala Domingo-Operalia" (con i vincitori dell'omonimo concorso di cui il tenore spagnolo è ideatore e appassionato padrino) viene esaltata dalla congiunzione con un lussuoso debuttante in Arena, il direttore Daniel Harding. Anche senza dettagli ma ipotizzando - visti i nomi annunciati - che la serata non sarà monografica, si può immaginare che la struttura del programma dedicato a Wagner avrà il compito di compensare la mancanza dell'opera completa in palcoscenico. Non sarà difficile con scene e interludi celebri. La concezione teatrale wagneriana è profondamente concatenata alla logica sinfonica del discorso orchestrale, alla sua rete di rimandi motivici, al sofisticato e ingegnoso sistema narrativo, e interpretativo, basato sui precisi rinvii poetici e sentimentali certificati dalle allusività tematiche. Parcellizzate in forma concertistica, seppure sradicati dai drammi musicali di appartenenza, le pagine a sola orchestra e i numeri vocali danno la rassicurante sensazione di essere compiuti. Così la tradizione concertistica legata a Wagner ha avuto un'esistenza vivace; anche in Italia, fino a qualche decennio fa. E, come accadrà in Arena, basterà l'emersione di una porzione di tema, l'ispessimento di una soluzione armonica, l'affioramento di un *solo* strumentale o d'un ritmo icastico, l'avvio d'una progressione cantabile o d'uno scivolamento accordale a richiamare quel che l'orecchio esige. Foreste nibelungiche, cupe isole bretoni o approdi norvegesi, vergini guerriere al galoppo, donne malefiche o eroiche, cavalieri o uomini della foresta senza paura o alla ricerca di un'anima e di un sentimento.

A parte l'occasione, e l'annata celebrativamente speciale, nel luogo musicalmente consacrato alla felicità dell'occhio e della scenografia monumentale, il rito del concerto ha avuto vicende importanti, una minuscola ma non irrilevante storia nella storia trionfale del centenario veronese. Anche se andare oltre l'opera proponendosi come gigantesca sala da concerto non è stata subito una preoccupazione dei responsabili artistici areniani. Il primo tentativo fu con i due programmi beethoveniani (*Quinta* e *Nona Sinfonia*) diretti da Antonio Guarnieri nel 1927. Erano le stagioni in cui tutte le opere erano affidate allo stesso direttore, che poteva dire la sua sulle scelte: così in nove annate furono proposti venti titoli diversi (Guarnieri quell'anno si prese *Vestale* e *Aida*). Per i primi concerti si può immaginare che Guarnieri - interprete di comprovata esperienza nel repertorio sinfonico classico - abbia dovuto convincere i gerenti a condividere l'audace proposta. Se non altro perché, come sanno gli spettatori areniani, la resa acustica insperata e generosa per le voci in palcoscenico, è un po' avara con gli strumenti nella medesima posizione. Tant'è che di altri progetti sinfonici per un po' di anni all'Arena non si parlò fino al 1948, quando Jonel Perlea ripropose Beethoven (*Terza* e *Quinta*) nella prima serata; nella seconda Herbert Albert se la cavò con celebri ouverture operistiche e la *Quinta* di Čajkovskij; nella terza Gianandrea Gavazzeni officiò l'omaggio ufficiale a Donizetti (centenario della morte) con sinfonie d'opere d'autore, il sestetto di *Lucia di Lammermoor*, e il quarto atto di *Favorita* in forma di concerto.

Nonostante il ritorno di Albert nel 1949 (due programmi: sinfonie e *"Patetica"* di Čajkovskij), ci vollero dieci anni per ritrovare un paio di eventi simili (nel 1958 in Arena suonò addirittura il pianista Freidrich Gulda: *Concerto n.4* di Beethoven), e un trentennio per il ritorno della *Nona* di Beethoven (1981, cui seguirono due vere e proprie stagioni con orchestra: 1984-85). Il sinfonismo entrò quindi solo occasionalmente nei piani dell'anfiteatro. Più fortuna ebbero i programmi "sinfonico-corali", dicitura che comprendeva anche zibaldoni di arie solistiche, secondo un criterio antologico-spettacolare amato dal pubblico, e che dava la possibilità di ospitare celebri cantanti che non erano in cartellone. Uno dei primi impaginati sinfonico-operistico lo diresse Riccardo Zandonai (1935) ma la tradizione si assestò nel Dopoguerra, con alcuni esiti di risonanza speciale come il programma diretto da Francesco Molinari Pradelli (4 agosto 1961, per il Centenario dell'Unità d'Italia), fino ai formati più personalizzati: il concerto di tenori, o i Gala che hanno avuto come primattori Josè Carreras, Katia Ricciarelli e il replicato Domingo, con quale nel 1994 iniziò la tradizione di riunire atti di opere diverse.

Una versione speciale ma più ortodossa del programma sinfonico-corale fu rappresentata dagli oratori di Lorenzo Perosi (già nel 1935 fu eseguita *La Resurrezione di Cristo*: direttore Gino Marinuzzi), che a partire dagli anni Sessanta furono sostituiti dai grandi lavori sinfonico-corali: *Messia* di Haendel, *Stabat Mater* di Rossini, fino alla *Messa da Requiem* di Verdi. La grandiosa partitura che combina dramma e devozione fu eseguita la prima volta il 9 agosto 1966. Sotto la guida di Antonino Votto cantarono (quasi come nella prima milanese del 25 maggio 1874), tre quarti dei componenti dell'indimenticabile *Aida* di quell'anno: Leyla Gencer, Carlo Bergonzi e Bonaldo Giaiotti. Da allora è bastato un qualsiasi aggancio aritmetico-celebrativo, un cast o un direttore di richiamo, e il *Requiem* è tornato in palcoscenico. Quest'anno ci giunge per l'undicesima volta.

La più melodrammatica eppure intima e umanissima interpretazione della liturgia cristiana dei defunti che per due anni di seguito (1973-74) fu affidata a Gavazzeni, ha portato in Arena direttori che con l'opera veronese all'aperto non s'erano cimentati: da Riccardo Muti a Lorin Maazel, da Vladimir Delman a Georges Prêtre e Myung-Whun Chung che la interpreta quest'anno. Certo, a Verdi, autore cui l'Arena deve tutto, è già dedicato gran parte del cartellone ma l'appuntamento 2013 col *Requiem* - partitura teatrale come poche, anche se nata come necessità quasi privata di omaggiare la memoria di Alessandro Manzoni, l'unico beato nel calendario dello scettico Verdi - si

presenta già sulla carta sotto il segno dell'eccezionalità assemblando una formazione corale e orchestrale inedita, di grande efficienza sonora e rilevante significato simbolico non solo regionale. L'opera che rilanciò la vocazione sinfonico-romantica di Verdi e ribadì la maturità di scrittura (non a caso le repliche viennesi dirette dallo stesso Verdi nel giugno 1875 suscitarono ammirazione e parziale ravvedimento del 'critico brahmsiano' Eduard Hanslick) sarà eseguita da un organico di dimensioni areniane formato dai complessi di casa e da quelli della Fenice di Venezia.
Più strapaesano, senza nulla togliere alla qualità intrinseca della proposta, si annuncia il "Gala Verdi". Il primo atto di *Traviata*, il secondo di *Rigoletto*, il terzo di *Trovatore*: tre direttori diversi, nove protagonisti vocali di richiamo. Un condensato della cosiddetta "trilogia romantica" o "popolare" montato in promiscuità cronologica: la successione storica esatta è *Rigoletto* (marzo 1851), *Trovatore* (gennaio 1853) e *Traviata* (marzo 1853). L'operazione è anzitutto spettacolare. Ma si può leggere 'criticamente' come pretesto di ripensamento sulle vicende creative d'autore. Ascoltare uno dopo l'altro quadri così emblematici delle tre rivoluzionarie opere è l'occasione per capire il genio drammatico assoluto di Verdi e riflettere sulla conclusione di una fase creativa.
Al di là dell'aneddotica agiografica scaltramente gonfiata in vecchiaia dallo stesso per Verdi, i cosiddetti "anni di galera" (1839-1849), furono una fortuna: un corso accelerato di drammaturgia, un processo necessario di crescita e acquisizione espressiva e tecnica. Il compositore fu 'costretto' a crescere drammaturgicamente: in pochi anni si confrontò con tematiche nuove, con caratteri non di routine, con decine e decine di soggetti di autori sempre diversi, e quasi mai con i prodotti della provinciale e svigorita letteratura teatrale italiana. L'esito drammaticamente risolutivo della successione *Rigoletto-Trovatore-Traviata* (e l'intrigante preambolo 'borghese' di *Luisa Miller* e *Stiffelio*) è frutto del forzato tirocinio delle opere precedenti: sedici titoli in dieci anni. Contro gli undici (più due rifacimenti e la partitura del *Requiem*) che videro la luce nel quarantennio 1853-93. In mezzo nacque la trilogia. Cioè la creazione dei personaggi e delle musiche che orientano (e orienteranno) l'universo verdiano futuro, e hanno fondato la leggenda del melodramma italiano dell'Ottocento. Ognuna rappresentò un punto fermo, una sorta di modello di ricerca e esito teatrale, un archetipo operistico. La perfezione drammatico-musicale di *Rigoletto-Trovatore-Traviata* non poteva essere replicata. Per i successivi capolavori Verdi infatti cercò soggetti diversi e individuò strade nuove. In dieci anni, e a quarant'anni d'età, Verdi aveva rinnovato dalle radici - quindi, con tutto il rispetto, aveva pensionato - il melodramma di Rossini e Mercadante, di Donizetti e Bellini, perché nell'attività concitata "di galera" aveva decifrato, con caratteri di urgenza artistica e di necessario affermazione personale/professionale, tutti i rebus drammatici. Lo dimostrano le soluzioni formali, espressive e linguistiche condensate nelle pagine di *Rigoletto-Trovatore-Traviata*. Lo riaffermano le lettere agli amici e ai librettisti, i cartoni preparatori delle opere, le difese accanite degli spartiti dalle ingerenze delle censure e dalla pigrizia critica del pubblico. Il Verdi dopo-trilogia si dedicherà alla creazione d'un teatro innovativo: senza più debiti con la storia e gli autori di riferimento. Obiettivi più ambiziosi. Sfide elaborate a lungo prima di arrivare sul pentagramma, al contrario di quanto era avvenuto in passato (anche la trilogia nacque in parte con una tempistica da "galera"). Partiture mature, intriganti e moderne: pagine bellissime, personaggi originali e soluzioni musicali indimenticabili ma prive della fattura emotiva frutto di quella miracolosa e trina colata ispirativa.
La straordinaria e longeva maturità di Verdi inizia con la romantica "trilogia popolare", che è anche l'atto conclusivo della lunga e proficua giovinezza. Non è un caso che siano le partiture più frequentemente eseguite (*Traviata* si gioca con *Carmen* il primato nelle programmazioni teatrali di tutto il mondo), e a cui è (stato) legata la popolarità mediatica dell'opera. Non ce ne vogliano gli altri autori italiani di riferimento - in Arena però sono stati celebrati i centenari di Rossini (1992) e Donizetti, non quelli di Bellini e Puccini - né i molti che hanno creato, a partire da Monteverdi quattrocento anni fa, la prodiga trama di opere e melodrammi: *Rigoletto-Trovatore-Traviata* sono un marchio di qualità assoluta.

E nell'abbinamento Wagner-Verdi suggerito dalla ricorrenza bicentenaria 1813-2013, c'è tutta la storia del teatro musicale moderno: una porzione di cultura spettacolare e di letteratura popolare imprescindibile che ha segnato due secoli. Così ancor oggi la gergalità non specialistica e commerciale - titoli giornalistici, slogan e jingle pubblicitari - saccheggia e/o strumentalizza temi e caratteri musicali. Oppure prende materiali originali e li mette a profitto in altre forme espressive, come le Walchirie che ruggiscono all'unisono con gli elicotteri di *Apocalypse Now* e i tratti sigfridianeschi di *Django Unchained*, le numerose rivisitazioni fumettistiche moderne degli stessi eroi e divinità nordiche (soprattutto in Francia, nazione che da sempre ama e detesta con uguale furore miti e suoni wagneriani) e gli ammiccamenti in sceneggiature di fantasy. Ancor più capillare, da noi, è l'uso martellante di citazioni e parafrasi di "Libiamo ne' lieti calici", "Pari siamo", "Follie, follie", "Io fremo", "Vendetta tremenda vendetta" o e altri identificabili scippi testuali - per rimanere alla nostra trilogia. Occupazioni illecite e furti d'immagine. Ma sono la testimonianza, insieme, tangibile della forza comunicativa speciale e intatta di queste sigle del melodramma verdiano.
Nell'anno bicentenario, i tre atti verdiani eseguiti integralmente, in una sorta di confezione 'concertistica', fanno pensare in modo meno superficiale al modo diverso di risolvere quell'apparente astrusità logica che è il cantare invece di parlare, o di riflettere tra sé, proposto dai due uomini di teatro (definizione che a Verdi piaceva molto). Scoprendo che Verdi e Wagner - ufficialmente schierati su fronti ideologici e musicali incompatibili - in realtà dettero solo soluzioni diverse a problemi comuni. A volte, soluzioni simili, ma affidate a 'strumenti' musicali diversi.
Il reticolo wagneriano di "temi conduttori" crea una visione musicale e teatrale della realtà teatrale solo in apparenza più inesplicabile (o più chiara, secondo i missionari del verbo promulgato da Bayreuth) e più profonda rispetto a quella verdiana. Se, per paradosso, togliessimo le voci - riducendole a pure linee strumentali, come fece Franz Liszt nelle sue pedagogiche trascrizioni-fantasie a solo pianoforte – alla scena iniziale del quarto atto di *Trovatore*, rinunciando all'ingegnosa prospettiva sonora precinematografica intuita da Verdi col dialogo triangolare a distanza tra Leonora (in primo piano), Manrico (in secondo, e dietro le quinte) e il coro (sullo sfondo, ancor più lontano: un colore, quasi, il "Miserere"), avremo una pagina sinfonica visionariamente 'wagneriana'. Ma in questi tre atti verdiani, troviamo anche una galleria di caratteri e una rubrica propriamente 'nibelungica' di tipi. I protagonisti? una puttana, un gobbo e una strega. Ma la prostituta Violetta dà lezioni di moralità e di capacità di amare fino alla morte e alla maledizione sociale. Il gobbo Rigoletto è il più materno dei padri. La strega Azucena è la più paterna delle madri (e la più rabbiosamente filiale delle figlie), anche se muore prima di aver potuto conoscere l'unica altra donna che amava più di lei quel figlio che volle fino all'ultimo adorare come suo.

Schauspiel und Volksliteratur

von Angelo Foletto

Vor hundert Jahren bestand das Problem nicht. Nur ein Jahrhundertjubilar hatte das Recht gefeiert zu werden: Giuseppe Verdi. Und dies bedeutete *Aida*, ohne jede Polemik, ohne Vergleiche, ohne Gewissensbisse; die Taktlosigkeit dem Altersgenossen Wagner gegenüber wurde überhaupt nicht bemerkt. Und es gingen weitere 10 Saisonen über die Bühne bis Wagner im Jahre 1922 mit Lohengrin zum ersten Mal in der Arena aufgeführt wurde; Hauptdarsteller war Aureliano Pertile, der im Lohengrin auch 10 Jahre

später auf der Bühne stand. Trotz der Popularität Wagners in Italien wurde er erst als dritter ausländischer Komponist nach Bizet und Saint-Saëns im römischen Amphitheater aufgeführt. In den darauf folgenden Jahren haben die unterschiedlichen Todesjahre der beiden größten Autoren des Theaters (nicht nur des Musiktheaters) des 19. Jahrhunderts keinerlei Unstimmigkeiten verursacht. Die letzte Aufführung einer Wagner-Oper in der Arena fand 1963 statt (wiederum Lohengrin) und zwar anlässlich seines 150. Geburtstags und 80. Todestages. Und wie es in den damaligen Jahren Gewohnheit war, wurde die Oper in der italienischen Fassung gesungen. Erst anlässlich des 100. Todestages 1983 stand ein Konzert aus Wagners Werken mit deutschen Sängern und in deutscher Sprache statt (aber der Dirigent war Italiener).
Die letzte Wagneraufführung liegt bereits ein halbes Jahrhundert zurück, so konnte man die mit den zwei bedeutendsten Zweijahrhundertfeiern verbundenen Verpflichtungen nicht ignorieren, die bereits Vorwand für peinliche, von Musikideologie und nationalistischer Stumpfsinnigkeit durchtränkten Äußerungen waren. Wie im Jahr 1983 stehen konzertante Wagnerfeiern mit berühmten Interpreten auf dem Programm. Die musikalische Darbietung findet unter der Leitung von Placido Domingo statt, der seit seinem Debüt in der Arena vor 44 Jahren mit *Turandot* und *Don Carlo* einer der vielseitigsten und langlebigsten Interpreten in der Arena ist. Der Publikumsliebling heimst seit einigen Jahren auch begeisterten Applaus als Orchesterdirigent ein; leider musste der Altmeister des Veranstaltungskalenders der Arena notgedrungen wegen Regens auf die 30Jahresfeier in der Arena (1999) verzichten. Die Teilnahme an den Zweijahrhundertfestspielen von Plácido Domingo zusammen mit dem Debüt in der Arena des renommierten Dirigenten Daniel Harding sind Events, die man sich nicht entgehen lassen sollte. Der spanische Tenor steht auch im Mittelpunkt der anschließenden "Gala Domingo-Operalia" mit den Siegern des gleichnamigen von ihm gegründeten Gesangwettbewerbs.
Die auf dem Programm angekündigten Interpreten lassen vermuten, dass es kein monographisches Event sein wird. Das Richard Wagner gewidmete Programm wird mit Sicherheit das Fehlen der Aufführung einer vollständigen Wagneroper wettmachen. Und mit berühmten Szenen und Einschüben wird es sicher gelingen. Wagners Theaterkonzept ist tief an die Logik der Orchestersymphonie gebunden, auch an die Vernetzung der thematischen Hinweise, an den eleganten und ingeniösen Handlungs- und Interpretationsaufbau. Dieser gründet auf präzise poetische und gefühlvolle Aussagen, die durch thematische Anspielungen bestätigt werden. Auch in konzertanter Form, dem Kontext des Musikdramas entrissen, vermitteln die Orchester- und Gesangsdarbietungen das beruhigende Gefühl eines vollendeten Meisterwerks. Die an Wagner gebundene Konzerttradition kann bis vor einigen Jahrzehnten auch in Italien auf ein lebhaftes Dasein zurückblicken. Und so wird auch in der Arena das Emporkommen eines thematischen Bruchstücks, die Progression einer harmonischen Lösung, das Aufklingen eines Instrumenten-Solos oder eines lebensnahen Rhythmus, das Anschwellen einer melodischen Steigerung oder das Gleiten eines Akkords genügen, um dem Ohr gerecht zu werden: Nibelungenwälder, düstere bretonische Inseln oder norwegische Küsten, jungfräuliche Kriegerinnen im Galopp, unheilvolle Weiber oder heldenhafte Damen, Ritter oder furchtlose Männer aus den Wäldern oder Männer auf der Suche nach einer Seele und einem Gefühlsleben.
Abgesehen von dem diesjährigen Sonderevent spielen die Konzertdarbietungen an diesem, den monumentalen Inszenierungen gewidmeten Schauplatz, der eine Augenweide für alle ist, eine mindere, aber deshalb nicht unbedeutende Rolle im Rahmen der triumphalen Jahrhundertfeier der Arena. Auch wenn die Idee eines riesigen Konzertsaals für die künstlerischen Leiter der Festspiele sicherlich nicht prioritär war. Das erste Konzert geht auf das Jahr 1927 zurück, als unter der Leitung von Antonio Guarneri die Fünfte und die Neunte Symphonie Beethovens auf dem Programm standen. Damals waren alle Aufführungen einem einzigen Dirigenten anvertraut, der freie Wahl hatte: so wurden im Laufe von neun Saisonen zwanzig verschiedene Werke aufgeführt (Guarnieri

dirigierte in jenem Jahr *Vestale* und *Aida*). Wir können uns auch vorstellen, dass Guarnieri - erfahrungsreicher Dirigent des klassischen Symphonierepertoires - all seine Überzeugungskünste anwenden musste, um die Verantwortlichen von seiner kühnen Wahl zu überzeugen. Denn, wie das Publikum der Arena weiß, ist die unerwartete und großzügige akustische Leistung der Stimmen nicht mit den Leistungen der Instrumente zu vergleichen. In der Tat ließ man von weiteren Symphoniekonzerten in der Arena bis zum Jahr 1948 ab, als Jonel Perlea am ersten Abend wiederum Beethoven (*Dritte* und *Fünfte Symphonie*) dirigierte und Herbert Albert am zweiten berühmte Opernouvertüren und die *Fünfte Symphonie* von Tschaikowsky; am dritten Abend leitete Gianandrea Gavazzeni das offizielle Konzert zu Donizettis hundertstem Todestag mit Symphonien aus den Opern des Komponisten, dem Sextett aus *Lucia di Lammermoor* und dem vierten Akt der *Favorita* in konzertanter Form.
Obwohl Albert 1949 ein weiteres Konzert dirigierte (mit zwei Programmen: Tschaikowskys Symphonien und die *"Patetica"*), vergingen bis zum nächsten Musikevent zehn Jahre (1958 spielte der Pianist Friedrich Gulda in der Arena, und zwar das *Konzert Nr. 4* von Beethoven), und weitere dreißig Jahre, als wiederum die *Neunte Symphonie* Beethovens gespielt wurde (1981, worauf zwei Konzertsaisonen folgten: 1984-85). Die symphonische Musik stand eigentlich nur gelegentlich auf dem Festspielprogramm der Arena, des öfteren hingegen Symphonie-Chorkonzerte mit Miszellaneen von Solo-Arien, die beim Publikum äußerst beliebt und außerdem eine Gelegenheit sind, um weltbekannte Künstler in die Arena zu laden, die nicht auf dem Veranstaltungsprogramm stehen.
Eine der ersten Symphonie&Opernabende fand unter der musikalischen Leitung von Riccardo Zandonai (1935) statt, aber die Tradition stellte sich erst in der Nachkriegszeit ein, wobei einige Events, wie das Konzert unter der Leitung von Francesco Molinari Pradelli (4. August 1961 zur Einjahrhundertfeier der Einheit Italiens) ein besonderes Echo hervorriefen; anschließend wurden auch "maßgeschneiderte" Darbietungen veranstaltet, wie das Konzert der Tenoren oder Galakonzerte mit Stars wie José Carreras, Katia Ricciarelli und Placido Domingo, mit dem dann die Tradition eingeleitet wurde, Akten aus verschiedenen Opern in einem einzigen Konzert darzubieten.
Eine etwas orthodoxere Sonderausgabe eines Symphonie-Chorkonzerts war die Aufführung der Oratorien von Lorenzo Perosi (bereits 1935 wurde *La Resurrezione di Cristo – Auferstehung Christi*: Dirigent Gino Marinuzzi dargeboten), die dann in den Sechziger Jahren durch die bekannten Symphonie- und Chorwerke ersetzt wurden: *Messias* von Haendel, *Stabat Mater* von Rossini, bis zur *Messa da Requiem* von Verdi. Die grandiose Partitur, die Drama und Inbrunst vereint, wurde zum ersten Mal am 9. August 1966 aufgeführt. Unter der Leitung von Antonino Votto sangen (ähnlich wie anlässlich der Mailänder Uraufführung des 25. Mai 1874) Grossteil der Interpreten der unvergesslichen *Aida* jenes Jahres: Leyla Gencer, Carlo Bergonzi und Bonaldo Giaiotti. In der Folge genügte ein beliebiger Vorwand wie Gedenkfeiern, eine berühmte Besetzung oder ein weltbekannter Dirigent, um das *Requiem* in der Arena aufzuführen; in diesem Jahr ist die elfte Darbietung des Meisterwerks vorgesehen.
Die melodramatische, aber auch innige und menschliche Interpretation der christlichen Liturgie der Verstorbenen, die in zwei darauf folgenden Jahren (1973-74) dem Maestro Gavazzeni anvertraut wurde, hat Dirigenten in die Arena geführt, die noch niemals eine Oper im Veroner Amphitheater dirigiert hatten, wie Riccardo Muti, Lorin Maazel, Vladimir Delman, Georges Prêtre und Myung-Whun Chung, der sie auch in diesem Jahr leiten wird. Verdi, dem Komponisten, dem die Arena alles verdankt, ist bereits Grossteil des Festspielprogramms gewidmet, aber die Aufführung 2013 des Requiems – (die Theaterpartitur ist ohne ihresgleichen, auch wenn der Ursprung des Meisterwerks als beinahe private Notwendigkeit zu betrachten ist, dem Gedenken Alessandro Manzonis, dem einzigen Ehrwürdigen auf der Liste des skeptischen Verdis, zu huldigen) - ist bereits jetzt ein außergewöhnliches Ereignis: eine neue Chor- und Orchesterzusammensetzung von erstrangiger Klangfülle und großer symbolischer Bedeutung nicht nur auf regionaler Ebene. Das Werk, eine Rückkehr zur symphonisch-

romantischen Neigung Verdis und eine Bestätigung der erreichten Reife (die Wiener Wiederaufführungen im Juni 1875 unter der Leitung des Autoren riefen Verwunderung bei den Zuschauern und teilweise auch eine Urteilsänderung des Brahmser Kritikers Eduard Hanslick hervor) wird von einer der Arena würdigen Besetzung dargeboten und zwar von Orchester und Chor der Arena und jenen des Teatro della Fenice von Venedig. Etwas bodenständiger, ohne dabei die Qualität der Darbietung in Frage stellen zu wollen, kündigt sich der Verdi gewidmete Gala-Abend an. Der erste Akt der *Traviata*, der zweite aus *Rigoletto*, der dritte aus *Trovatore*: drei verschiedene Dirigenten, neun renommierte Stimmen. Ein Auszug aus der sogenannten "romantischen Trilogie oder Volkstrilogie" in nicht chronologischer Reihenfolge, denn die genaue lautet folgendermaßen: *Rigoletto* (März 1851), *Trovatore* (Januar 1853) und *Traviata* (März 1853). Das Vorhaben ist sensationell, kann aber auch "kritisch" ausgelegt werden, und zwar als Vorwand zu einer Sinnesänderung über das Schaffensgeschehen des Komponisten. Die aufeinander folgenden Inszenierungen von so emblematischen Bildern aus den drei revolutionären Werken werden auch zur Gelegenheit, um den außerordentlichen dramatischen Schöpfergeist Verdis zu begreifen und über die Beendigung einer kreativen Phase seines Lebens nachzudenken.
Abgesehen von der anekdotischen Hagiographie, die Verdi im Alter schlauerweise bereichert hatte, waren die sogenannten "Knastjahre" (1839-1849), ein Glück: beschleunigte Lehrjahre in Dramaturgie, ein nötiger Reifeprozess mit der Aneignung von Technik und neuen Ausdrucksformen. Verdi war sozusagen „gezwungen", dramaturgisch heranzureifen: in nur wenigen Jahren beschäftigte er sich mit neuen Thematiken, mit unüblichen Charakteren, mit zahlreichen Themen von unterschiedlichen Autoren und kaum mehr mit der engstirnigen und kraftlosen italienischen Theaterliteratur. Das eindeutige dramaturgische Resultat der Reihenfolge *Rigoletto-Trovatore-Traviata* (und die intrigante „bürgerliche" Präambel zu *Luisa Miller* und *Stiffelio*) ist die Folge der Zwangslehre aus den vorhergehenden Werken: 16 Opern in nur zehn Jahren gegenüber den elf (mit zwei Überarbeitungen und der Partitur für das Requiem) in den darauf folgenden vierzig (1853-1893). Zwischen diesen beiden Perioden entstand die Trilogie, d.h. Verdi schuf die Rollen und die Musik, die sein zukünftiges Schaffen prägen und die zur Legende des italienischen Melodrams des 19. Jahrhunderts wurden. Jedes Werk stellte ein Ziel dar, eine Art von Forschungsmodell und theatralische Lösung, einen Opernarchetyp. Die dramatisch-musikalische Perfektion von *Rigoletto-Trovatore-Traviata* war unnachahmlich. Für seine anschließenden Meisterwerke schlug Verdi neue Wege ein mit neuen Sujets. Im Laufe von zehn Jahren, als Vierzigjähriger, hatte Verdi das Melodram von Rossini, Mercadante, Donizetti und Bellini vollauf erneuert – d.h. mit gebührender Hochachtung für die Autoren „ in Rente geschickt". In den Jahren seiner stürmischen „Knast"-Tätigkeit hatte er in seiner künstlerischen Notsituation und im Rahmen der notwendigen persönlichen und beruflichen Selbstbestätigung alle dramatischen Rebusse enträtselt. Einen Beweis dafür findet man in den form-, ausdrucks- und sprachbezogenen Lösungen der Opern *Rigoletto-Trovatore-Traviata*. Und eine Bestätigung auch in den Briefen an Freunde und Librettisten, auf den Vorbereitungskartons zu seinen Werken, in der heftigen Verteidigung der Partituren vor den Einmischungen der Zensur und in der kritischen Passivität des Publikums. Nach dem Entstehen der Trilogie widmet sich Verdi innovativen Theaterwerken, ohne jegliche Schuld- und Pflichtgefühle der Geschichte und den Bezugsautoren gegenüber. Ehrgeizigeren Zielen. Herausforderungen, die lange Zeit überdacht und ausgefeilt wurden bevor er sie in Musik umgesetzte, ganz im Gegenteil zur Vergangenheit (auch die Trilogie entstand zum Teil unter Zeitdruck). Ausgereifte, intrigante und zeitgenössische Partituren: prachtvolle Seiten, originelle Charaktere und unvergessbare musikalische Lösungen, ohne aber jene emotionelle Eigenschaften, die Ursprung der außerordentlichen Intuitionen bei der Schaffung der Trilogie waren.
Die außergewöhnliche und langlebige Reife Verdis beginnt mit der „romantischen Volkstrilogie", die auch als letztes Werk seiner langen und erfolgreichen Jugend betrachtet werden kann. Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass es sich um die am

häufigsten inszenierten Partituren handelt (Traviata und Carmen führen weltweit die Rangliste der Opernaufführungen an), die auch mit der Beliebtheit der Oper in der Medienwelt verbunden ist (war). Und die anderen italienischen Komponisten mögen es uns nicht übelnehmen – in der Arena wurden auch die hundertjährigen Jubiläen von Rossini (1992) und Donizetti gefeiert, aber nicht jene von Bellini und Puccini - so wie die vielen Autoren, die, angefangen mit Monteverdi vor vierhundert Jahren, die freizügigen Machenschaften von Opern und Melodramen geschaffen haben: *Rigoletto-Trovatore-Traviata* sind ein Markenzeichen absoluter Qualität.
Und die Koppelung Verdi- Wagner am 200. Geburtstags (1813-2013) beider Komponisten beinhaltet die gesamte Geschichte des modernen Musiktheaters: Teile spektakulärer Kultur und wesentlicher Volksliteratur, die zwei Jahrhunderte geprägt haben.
Auch heute noch bedient sich der unfachmännische und kommerzielle Jargon – Zeitungstitel, Werbesprüche und Werbejingles – musikalischer Themen und Opernfiguren. Oder entleiht Originalmaterial und nutzt es in anderen Ausdrucksformen, wie die Walküren, die einstimmig mit den Hubschraubern aus *Apocalypse Now* brummen, und die Sigfriedschen Charakterzüge in *Django Unchained*, die zahlreichen modernen Comicsgestaltungen mit den Opernhelden und den nordischen Gottheiten (insbesondere in Frankreich, wo man schon seit je her mit derselben Leidenschaft die Mythen und Klänge Wagners liebt und hasst) so wie die Anspielungen in Phantasy-Inszenierungen. Noch gängiger und weit verbreitet ist der stetige Gebrauch von Zitierungen und freien Wiedergaben aus „Libiamo ne' lieti calici" (Auf, schlürfet in dürstigen Zügen den Kelch"- *Traviata*), „Pari siamo" (Gleich sind wir beide - *Rigoletto*), „Follie, Follie" (Torheit, Torheit - *Traviata*), „Io fremo" („Ich bebe vor Eifersucht" - *Trovatore*), „Vendetta, tremenda Vendetta" (Rache, schreckliche Rache" – *Rigoletto*) sowie andere leicht erkennbare Textdiebstähle, um nur im Rahmen der Trilogie zu bleiben. Unerlaubte Aneignungen und Imageentwendungen, die aber gleichermaßen der fühlbare Beweis der außergewöhnlichen und intakten Kommunikationskraft dieser Paraphen aus Verdis Melodram sind.
Im Jahr der Zweijahrhundertfeier werden die drei Akte Verdis in einer Art von „Konzertgestaltung" ungekürzt aufgeführt, so erscheint die Gedankenverbindung mit der anscheinend logischen Unverständlichkeit des Singens anstatt des Sprechens oder des Nachdenkens, das die beiden Theaterautoren (eine Definition, die Verdi sehr liebte) weniger oberflächlich. So entdeckt man auch, dass Verdi und Wagner – die offiziell an zwei ideologisch und musikalisch unvereinbaren Fronten Stellung genommen hatten, eigentlich nur unterschiedliche Lösungen für gemeinsame Probleme gefunden hatten. Wagners Raster von „Leitthemen" schafft eine musikalische und theatralische Idee der Theaterrealität, die nur anscheinend unerklärbarer (oder klarer in der Meinung der das Wort verkündenden Bayreuther Missionare) und tiefsinniger ist, wenn man sie mit Verdi vergleicht. Wenn man paradoxerweise in der ersten Szene des vierten Akts des *Trovatore* die Stimmen schweigen lässt - indem man sie auf reine Instrumentenkonturen herabsetzt, wie Liszt es in seinen pädagogischen Phantasie –Transkriptionen für Solo-Klavier gemacht hatte und dabei auf die einfallsreiche vorfilmische Klangperspektive verzichten würde, die Verdi im Dreiergespräch aus der Ferne zwischen Leonora (im Vordergrund), Manrico (auf zweiter Ebene und dann hinter den Kulissen) und dem Chor (im Hintergrund, noch entrückter; das „Miserere" wird beinahe zum Farbfleck) intuitiv erkannt hat -, wäre das Ergebnis eine visionäre Wagner –Symphoniepartitur. In diesen drei Verdi-Akten leben auch eine Galerie von Charakteren und ein typisch nibelungisches Verzeichnis von Figuren.
Die Protagonisten? Eine Dirne, ein Buckliger und eine Hexe. Aber die Dirne Violetta verteilt Morallehren und stellt ihre Fähigkeit unter Beweis, bis zu ihrem Hinscheiden und trotz der gesellschaftlichen Verfluchung lieben zu können. Der bucklige Rigoletto ist der mütterlichste aller Väter. Die Hexe Azucena ist die väterlichste der Mütter (und die wütendste Tochter unter den Töchtern), auch wenn sie stirbt, bevor sie die einzige andere Frau hätte kennen lernen konnte, die den Sohn, den sie bis zum Letzten als ihren eigenen liebte, mehr liebte als sie selbst.

Performances and Popular repertoire

by Angelo Foletto A hundred years ago the problem did not exist. Only one centenarian composer had the right to be celebrated: Giuseppe Verdi. This meant *Aida*. There was no discussion, no comparison made, no compunction: the discourteous gesture towards his contemporary, Richard Wagner, was not even noticed. Another ten seasons passed by. Then in 1922 Wagner finally set foot in the Arena, with *Lohengrin*, interpreted brilliantly by the Italian tenor, Aurelio Pertile, who would sing the same role again ten years later. Notwithstanding the popularity the German composer enjoyed, he is only third on the list of non-Italian works performed in the Arena: after Bizet and Saint-Saëns. Later on, the staggered dates of death of the two great men of theatre (not only musical) of the 1800s, created neither bottlenecks nor doubts. The last complete Wagnerian opera (*Lohengrin* once more) was on the programme in 1963: the year of the 150th anniversary of Wagner's birth which also coincided with the 80th of his death, and we still remember it well: sung in Italian, as was considered normal at the time. It was only on the centenary of Wagner's death twenty years later, in 1983, that we heard an entire performance of his music sung in German (albeit under an Italian conductor).

Even if the last Wagnerian production dates back to half a century ago, it has not been possible to by-pass the obligation this year: celebrating the two, prolific, bi-centenarians is already a pretext for embarrassing comments given the prevailing musical-ideological and nationalistic obtuseness. Just as in 1983, Wagner will be celebrated in concert version, with interpreters of undoubted Wagnerian prowess, led by the most eclectic and long-lived of the Arena's protagonists (forty-four years since his début in *Turandot* and *Don Carlo*), loved by the public and, for some seasons now, also applauded as an orchestral conductor. The presence of Placido Domingo, a veteran with regards to the number of concerts he has given, notwithstanding his cancellation -due to rain - of the Gala evening which had been planned in his honour to celebrate his 30th year at the Arena (in 1999) and protagonist of the Domingo-Operalia Gala Concert (along with the winners of the competition that the Spanish tenor has created and of which he is the passionate "godfather") will be further enhanced by the addition of a grand newcomer to the Arena, the conductor Daniel Harding. Despite the lack of information, but hypothesizing –having seen the names announced – that the evening will not be monographic, one can imagine that the programme dedicated to Wagner will have to compensate for the absence of a complete opera on stage. This will not be difficult, given the number of famous scenes and interludes. The concept of Wagnerian theatre is profoundly connected to the symphonic logic of orchestral discourse, to the network of interrelated motifs, to a sophisticated genial narrative and interpretive system based on precise poetic and sentimental returns, the *leitmotifs* with their thematic allusions.

Arranged in a concert form, even if uprooted from the musical drama, the pages for solo orchestra and the vocal arias give a reassuring sensation that the work is complete. In this way, the concert versions of Wagner's works have had a lively existence; even in Italy, until only a few decades ago. And this is how it will be in the Arena: all that we need to hear is part of a theme, the thickening of a harmonic solution, the surfacing of a solo instrument or of a representative rhythm, the onset of a singable tune or of a slide in unison, to recall what the ear wants to hear: the forests of the Nibelungs, gloomy Breton islands or Norwegian landing places, galloping virgin warriors, heroic or baleful women, cavaliers or men of the forest, fearless or in search of a spirit or sentiment. Apart from the occasion and this special celebratory year, in the venue musically consecrated to the joy of sound and monumental scenography, the concert

version has often played an important, albeit small, but not irrelevant part in the triumphant history of Verona's century, even if going beyond the world of opera and proposing the Arena as a gigantic concert hall was not one of the concerns of the artistic directors originally. The first attempt was with two Beethoven programmes (the fifth and ninth symphonies) conducted by Antonio Guarnieri in 1927. In that period, there were seasons when a conductor chose his programme for the Arena and, as a result, twenty different works were performed over nine years (Guarnieri conducted La *Vestale* and *Aida* that year). For the early concerts, one could imagine that Guarnieri – an experienced conductor of the symphonic repertoire – had to work at convincing the managers to share his bold proposals. If not otherwise because, as the Arena audience knows, the acoustics which privilege the voice on stage, are les generous with orchestral instruments placed in the same position. So much so, that for a number of years, plans for symphony concerts were shelved. Then, in 1948 Jonel Perlea riproposed Beethoven – Symphonies 3 and 5 as first night performances – on the second night Herbert Albert succeeded with famous opera overtures and Tchaikowsky's 5th Symphony and on the third, Gianandrea Gavazzeni paid official homage to Donizetti on the centennial of his death with the symphonic interludes of his operas, the sextet from *Lucia di Lammemoor* and the concert version of the fourth act from *La Favorita*. Apart from Albert's return in 1949 with two concerts (symphonies and Tchaikowsky's *La Pathétique*), it was only ten years later that another couple of similar events took place (in 1958 the French pianist, Freidrich Gulda performed Beethoven's 4th Piano Concerto) and thirty years later, Beethoven's 9th was performed (in 1981; after which two full symphonic seasons followed, in 1984-85). Symphony concerts in the Arena have, then, only been programmed spasmodically. Symphonic-choral concerts have, however, been more successful. These have included a hotch_ potch of solo arias which followed an anthropological-spectacular criteria, much-loved by the public at large and have also had the advantage of giving celebrated soloists the opportunity to perform when they were not officially on the programme.

One of the first symphonic-operatic performances was conducted by Riccardo Zandonai (1935) but the tradition really took off immediately after the Second World War and have included some special performances such as the one conducted by Francesco Molinari Pradelli on 4th August, 1961 (for the centenary of the Unification of Italy), to more personalized formats such as the concert of the Three Tenors; or the Galas which have witnessed protagonists of the calibre of José Carreras, Katia Ricciarelli and, more than once, Placido Domingo. It was Domingo, in fact, who started the tradition of performing entire acts from different operas in 1994.

Special, but orthodox, versions of the symphonic- choral repertoire were represented by Lorenzo Perosi's Oratorios (already in 1935, Gino Marinuzzi had conducted *The Resurrection of Christ*) which, from the 1960s onwards, were substituted by the great symphonic-choral masterpieces: Handel's *Messiah*, Rossini's *Stabat Mater* and, of course, Verdi's *Requiem*. The grand score of the latter, which includes drama and religious devotion, was first performed on 9th August, 1966. Three-quarters of the soloists of the unforgettable production of *Aida* that year – Leyla Gencer, Carlo Bergonzi and Bonaldo Giaiotti – performed the *Requiem* under the baton of Antonino Votto, almost with the same fervour as the Milanese had witnessed on its début in Milan on 25th May, 1874. Since then, whenever there has been a special occasion, a particular cast or conductor, the *Requiem* has been performed. This year will be the eleventh time.

An incredibly melodramatic, yet at the same time, intimate and particularly human interpretation of the Christian liturgy for the dead, the *Requiem* was entrusted to Gavezzani's direction for two years (1973-74), and since then it has brought conductors of international renown to the Arena: Riccardo Muti, for example, Loren Maazel, Vladimir Delmar, Georges Pretre or Myung-Whun Chung (this year's conductor), people who would otherwise never have attempted to work on this outdoor stage. Certainly

the lion's share of this year's programme has been dedicated to Verdi, the composer to whom the Arena owes all, but the appointment with the *Requiem* – a theatrical score, unlike most of its genre, albeit conceived out of Verdi's almost private need to pay homage to Alessandro Manzoni, the only saint on sceptical Verdi's religious calendar – promises to be exceptional, using a new choral and orchestral formation to great effect and of important symbolic meaning, not only local and geographic. The work which relaunched Verdi as a romantic, symphonic composer and underlined his maturity as a composer (not by chance, successive performances in Vienna conducted by Verdi himself in June 1875, aroused admiration and witnessed the partial repentance of the Brahmsian critic, Eduard Hanslick), will be performed by a large organic fit for the size of the Arena, using the Chorus and Orchestra of the Arena, joined by both the Chorus and Orchestra of La Fenice, Venice.

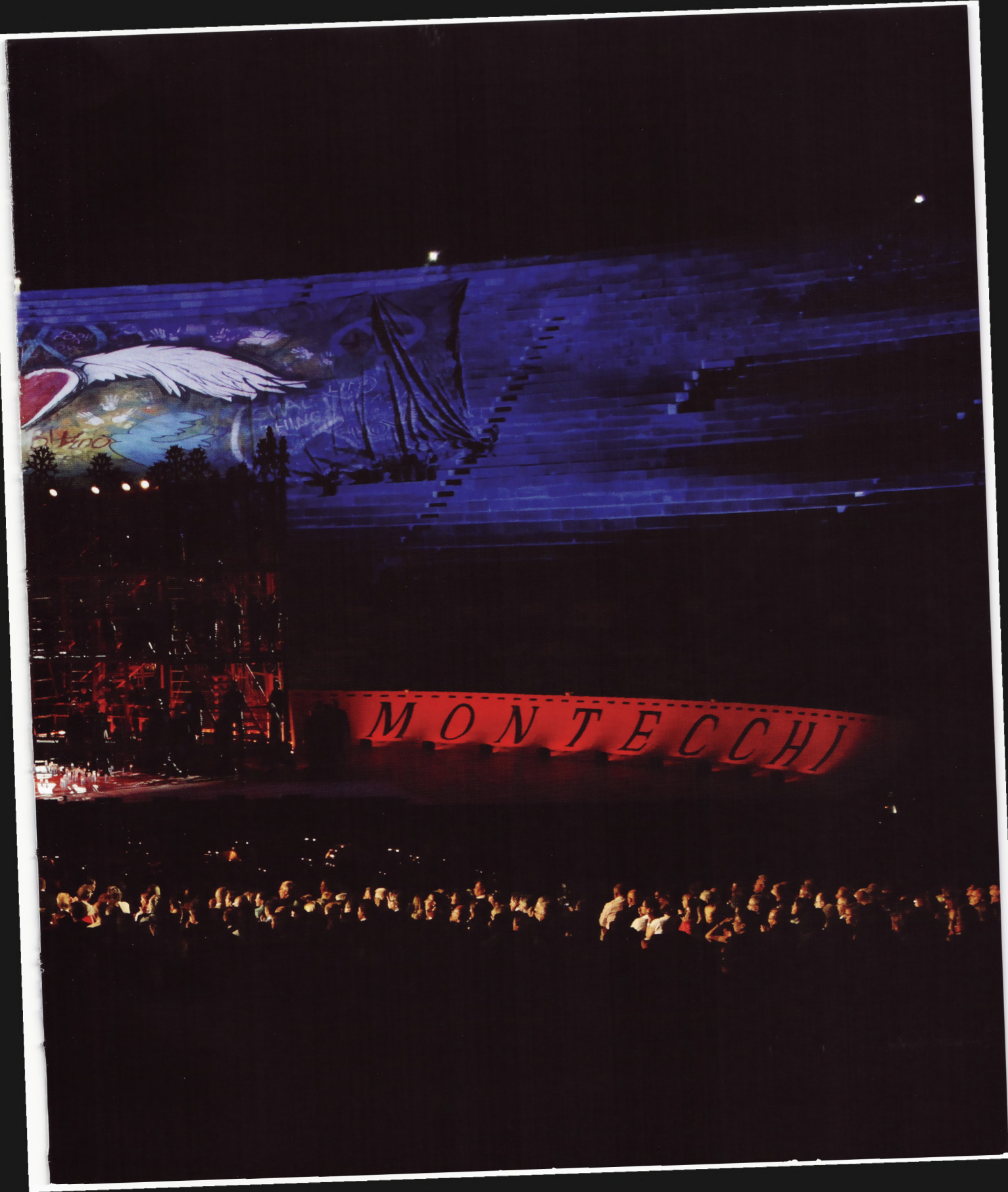
More parochial, without denying the intrinsic quality of the proposal, is the Verdi Gala concert programmed: Act I from *La Traviata*, Act II from *Rigoletto* and Act III from *Il Trovatore*, with three different conductors and nine famous soloists. A condensed form of the so-called "romantic trilogy", or "popular trilogy", staged using a mixed chronology, since the exact historical sequence is *Rigoletto* (March, 1851), *Il Trovatore* (January, 1853) and *La Traviata* (March 1853). The operation will, above all, be spectacular. However, one can read into it "critically", as a pretext for re-evaluating the creative vicissitudes of the author. Listening to one scene after the other, so emblematic of the three revolutionary operas, gives one the opportunity to understand the absolute dramatic genius of Verdi and to reflect on the conclusion of this creative phase.

Beyond the hagiographic anecdote astutely exaggerated by Verdi himself in his old age, the so-called "years of confinement" (1839-1849) brought him luck: an accelerated course in dramaturgy, a necessary process for growth and acquisition of expression and technique. The composer was "forced" to develop theatrically and in just a few years, he addressed new themes with non-routine characters using dozens of subjects which were always different and hardly ever characters of the province or of the weakened Italian theatre literature. The dramatically decisive outcome of the trilogy *Rigoletto – Il Trovatore – La Traviata* (and the intriguing bourgeois preamble of *Luisa Miller* and *Stiffelio*) is fruit of the forced apprenticeship of the preceding works: sixteen titles in just ten years, compared to the eleven (plus two remakes and the score of the *Requiem*) which appeared in the following forty years (1853-1893). The trilogy, then, fits in between and witnesses the creation of characters and music which veer us towards, what will be, Verdi's future universe, and which founded the legend of the 19th Century Italian melodrama. Each opera represents a period, a kind of model of research and theatrical outcome, an operatic archetype. The dramatic and musical perfection of *Rigoletto – Il Trovatore – La Traviata* could not be repeated. In fact, for his successive masterpieces, Verdi sought different subjects and identified new directions. In ten years, at the age of forty, he managed to renew opera at its roots – in so doing, with due respect, he, in effect, pensioned off the melodrama of Rossini and Mercadante, Donizetti and Bellini, because during the surging activity of his "confinement years", he had deciphered all the dramatic enigmas of human existence, using characters of artistic urgency and of necessary personal, professional affirmation. The formal solutions, expressive and linguistic, condensed onto the pages of *Rigoletto – Il Trovatore – La Traviata* are a clear demonstration of this and are reaffirmed in the letters to his friends and the writers of his librettos, the cartoons in preparation of the operas, his relentless defence of his scores from interference of censure and critical laziness of the public.

Verdi post-Trilogy will dedicate himself to the creation of an innovative theatre: without feeling indebted to history and its respective authors. He forever sought more ambitious objectives, challenges meditated over time, before arriving on the stave, contrary to what had happened in the past (even the trilogy was conceived, partly, with

the time frame of "the confinement"). Now we see natural, intriguing, modern scores: pages of beautiful sound, original protagonists and unforgettable musical solutions, yet devoid of emotional charm, fruit of a miraculous and inspired pure lace.
Verdi's extraordinary and long-lived maturity begins with the romantic "popular trilogy" which is also the conclusive act of a long, profitable youth. It is no coincidence that these are his most regularly performed works (*La Traviata* vies with *Carmen* for first place in the programming in all the world's opera houses) and to which the mediatic popularity of the opera is connected. The other Italian authors are not even considered – although, the centenaries of Rossini (1982) and Donizetti were celebrated in the Arena, but not those of Bellini and Puccini – nor even the many, starting with Monteverdi four hundred years ago, who invented the extravagant plot of opera and melodrama of which *Rigoletto – Il Trovatore – La Traviata* are the absolute hallmark of quality. It is in the coupling of Verdi and Wagner, as suggested by the bicentenary of their births (1813 – 2013), that we find the whole history of modern musical theatre: a segment of unavoidable spectacular culture and popular literature which has marked two centuries. As a result, even today the non-specialist and commercial jargon – journalistic headlines, slogans and advertising jingles – pillage and/or instrumentalize themes and musical characters. They also take original material and use it in other expressive forms, such as the Valkyries who roar in unison with the helicopters in *Apocalypse Now* or the Siegfriedian strokes of *Django Unchained*. the numerous revisitations in modern comics of the same heroes and Nordic divinities (above all, in France, a nation which has always loved and detested with the same passion, Wagnerian sounds and myths) and the references in scenery which is pure fantasy. Even more widespread in Italy, is the repeated use of quotations and paraphrases of "Libiamo ne' lieti calici", "Pari siamo", "Follie follie", "Io fremo", "Vendetta tremenda vendetta" or other textual snatching – to keep in theme with our trilogy. Illicit occupation and theft of image, however, are the tangible testimony of the special, unquestionable communicative strength of Verdi's melodramatic themes.
In this bicentennial year, the three Verdi acts performed in full in a sort of concert version, force us to think less superficially about a different way of resolving that apparent, yet abstruse idea that singing is, compared to speaking, or to reflect privately on the proposal of "the two men of theatre" (a definition which Verdi appreciated immensely) and to discover that Verdi and Wagner – officially on opposite, and incompatible, ideological and musical sides – in reality, only dictated different solutions to communal problems. At times, the solutions were even similar, but entrusted to different musical "instruments".
The Wagnerian grid of themes creates a musical and theatrical vision of a theatrical reality, only in appearance more inexplicable (or clearer, according to the missionaries of the verb enacted at Bayreuth) and more profound than that of Verdi. Paradoxically, should we eliminate the voices – reducing the score to purely instrumental lines, as Franz Liszt did in his pedagogical transcriptions – fantasies for the piano only – in the first scene of Act IV of *Il Trovatore* doing without the ingenious, pre-cinematographic sound prospective, an intuition of Verdi's, with the triangular dialogue at a distance: Leonora (in the foreground), Manrico (in the background and behind the scenes) and the chorus (still further away), a colour, almost the "Miserere", we have a symphonic page which previews Wagner. But in these three Verdi acts, we also find a gallery of characters and a rubric which is really "Nibelungish" of a sort. Who are the protagonists? We have a prostitute, a hunchback and a witch. Yet the prostitute, Violetta, gives us lessons in morality and of the capacity to love even until the moment of death, despite the social curse. The hunchback, Rigoletto, is the most maternal of fathers. The witch, Azucena, is the most paternal of mothers (and demonstrates she is the most filialy passionate of daughters) even if she dies before being able to meet the other woman who loves even more than her, that son who she wants to treasure as hers, right to the end.

WHEN THE POWER
OF LOVE IS GREATER
THAN THE LOVE
POWER
CAPULET


MONTECCHI

Aida *trama*

ATTO I

A Menfi soffiano venti di guerra. Ramfis, capo dei sacerdoti e potenza occulta dello Stato, informa Radamès, capitano delle guardie, che gli etiopi stanno per invadere l'Egitto. La prospettiva di un conflitto stimola l'ambizione di Radamès. Il giovane spera di ricevere dalla dea Iside il comando supremo dell'esercito. È coraggioso, sogna la gloria. Tutto gli sembra possibile. La guerra, per lui, è anche un'occasione per apparire valoroso agli occhi della donna che ama in segreto: Aida, una schiava etiope al servizio di Amneris, la figlia del faraone.
Pure la principessa egizia è innamorata di Radamès. Intuitiva, Amneris sospetta subito di avere nella schiava una rivale, ma preferisce dissimulare la gelosia con scaltra doppiezza. Aida, intanto, si dibatte tra l'angoscia per la patria in armi e l'amore che ormai la lega al nuovo mondo.
Pochi squilli di fanfara e una grande scena corale sovrasta aspirazioni e conflitti individuali. I potenti dello Stato si riuniscono per decidere la guerra. Il Re e Ramfis si stagliano come personaggi senza identità, personificazioni di un potere che schiaccia chiunque tenti di opporsi.
Dopo che un messaggero conferma l'invasione degli etiopi guidati dal Re Amonasro, il Faraone annuncia che l'oracolo ha scelto il condottiero supremo, Radamès. Tutti si esaltano di furore bellico e lo incitano a tornare vincitore. Aida, rimasta sola, è contesa tra passioni inconciliabili: augura la vittoria a Radamès e spera allo stesso tempo che Amonasro, che è suo padre, distrugga le truppe egizie. Disperata, piena di angoscia repressa, si affida a una preghiera e alla pietà degli dèi.

Il passaggio allo stato di guerra è sancito dal rito dell'investitura nel tempio di Vulcano. Tra canti e danze, sul capo di Radamès viene steso un velo d'argento, mentre Ramfis consegna la spada consacrata. Per espandere il suo potenziale distruttivo e apparire giusta, la guerra si carica di sacralità.

ATTO II

Nel suo appartamento, Amneris si prepara per la cerimonia del trionfo di Radamès. Il doppio gioco con Aida procede astutamente; con atteggiamento amichevole, porta il discorso sull'argomento che più le sta a cuore, mettendo alla prova i sentimenti della schiava: Radamès - la informa con studiata indifferenza - è morto in battaglia. La disperazione di Aida trasforma i sospetti in certezza. Amneris svela l'inganno e getta la maschera: Radamès è vivo e anche lei ne è innamorata. Furiosa, la figlia del faraone minaccia vendetta.

La coralità riprende il sopravvento sulle sorti individuali. Marce, danze, inni e fanfare accolgono a Tebe l'entrata dell'esercito vittorioso. Al termine del corteo trionfale entra Radamès; il Re si impegna a esaudire ogni suo desiderio. Sfilano anche i prigionieri etiopi, tra i quali Aida riconosce il padre Amonasro che, fingendosi un semplice ufficiale, chiede clemenza per gli ostaggi. Ramfis invita a non avere pietà, mentre Radamès chiede vita e libertà per gli sconfitti.
Il Re trova un compromesso: Aida e Amonasro resteranno in Egitto come garanzia di pace, tutti gli altri saranno

liberati. Si annunciano quindi le nozze tra il trionfatore e Amneris. Nel tripudio generale Amonasro medita vendetta, Aida e Radamès si disperano. Tra affetti individuali e grandi pulsioni collettive, manipolate e organizzate entro una ritualità fanatica, non è possibile alcuna conciliazione.

ATTO IV

In una sala del Palazzo del Re, Amneris è disperata. Colpita nell'orgoglio, è combattuta tra rabbia e amore, tra il desiderio di salvare Radamès e di distruggerlo. Alla fine, decide di salvarlo. Lo fa condurre in sua presenza e lo supplica di discolparsi; lei chiederà la grazia al Re. Radamès rifiuta, sostiene di aver tradito involontariamente e, avendo perduto Aida, preferisce la morte. Resiste alle lusinghe di Amneris anche quando questa gli rivela che Aida è ancora viva e gli promette la salvezza se rinuncerà all'amore della schiava.
Radamès viene ricondotto nella prigione, i sacerdoti lo raggiungono per il giudizio. In lontananza si sentono le accuse di Ramfis, seguite dai silenzi dell'imputato e dalle invettive dei sacri ministri. Rapida, arriva la condanna: Radamès sarà sepolto vivo. Inutili le maledizioni di Amneris di fronte alla crudeltà della casta sacerdotale, vera detentrice del potere. Nemmeno la figlia del faraone può opporsi agli apparati repressivi dello Stato, ai meccanismi implacabili dell'organizzazione militare e religiosa.

Nel tempio di Vulcano, i sacerdoti chiudono Radamès sotto la pietra tombale. Ad attenderlo c'è Aida, entrata di nascosto nella cripta per morire con l'uomo che ama. Lui si dispera, lei vede avvicinarsi l'angelo della morte e la gioia eterna. Nel tempio invaso dalla luce, Amneris sconfitta invoca la pace: una sola nota, ripetuta, cupa. Nell'oscuro sotterraneo in cui vengono sepolti, Aida e Radamès sono immersi in un mare di luce musicale: annuncio di un mondo ultraterreno nel quale si realizzerà la felicità negata in terra.

"evoca gli spazi di una terra lontana, canta l'amore per la patria perduta, simbolo di una felicità promessa e svanita"

ATTO III

Di notte, sulle sponde del Nilo, Amneris entra nel tempio di Iside per pregare alla vigilia delle nozze. Sul luogo arriva anche Aida: ha un appuntamento con Radamès. Carica di ansia e nostalgia, evoca gli spazi di una terra lontana, canta l'amore per la patria perduta, simbolo di una felicità promessa e svanita.
Inatteso, appare Amonasro, che progetta un'imboscata contro l'esercito egizio. Si è accorto del legame tra Aida e Radamès e approfitta dei sentimenti della figlia per un calcolo strategico. Con dolcezza ingannevole, le promette il ritorno in patria, la gloria e l'amore. Ma a un patto: dovrà farsi dire dall'amato il percorso delle truppe egizie. Aida tenta di opporsi, ma la maledizione del padre e i sensi di colpa per la possibile strage del suo popolo la portano a cedere. Plagiata, Aida affronta l'incontro con l'amante spiegandogli le ragioni per cui l'unica soluzione possibile è la fuga. Riesce a convincerlo con la seduzione e la sensualità. Radamès svela l'informazione militare desiderata, ma Amonasro non sa far di meglio che uscire allo scoperto e rivelare la sua vera identità, vanificando tutto.
La situazione precipita. Amneris esce dal tempio e grida al tradimento. Amonasro si scaglia contro di lei per ucciderla ma Radamès glielo impedisce e, consegnata la spada a Ramfis, si fa arrestare.
Aida fugge col padre. Il suo sogno d'amore si è infranto per sempre sulle rive del Nilo.

Aida*inhalt*

ERSTER AKT

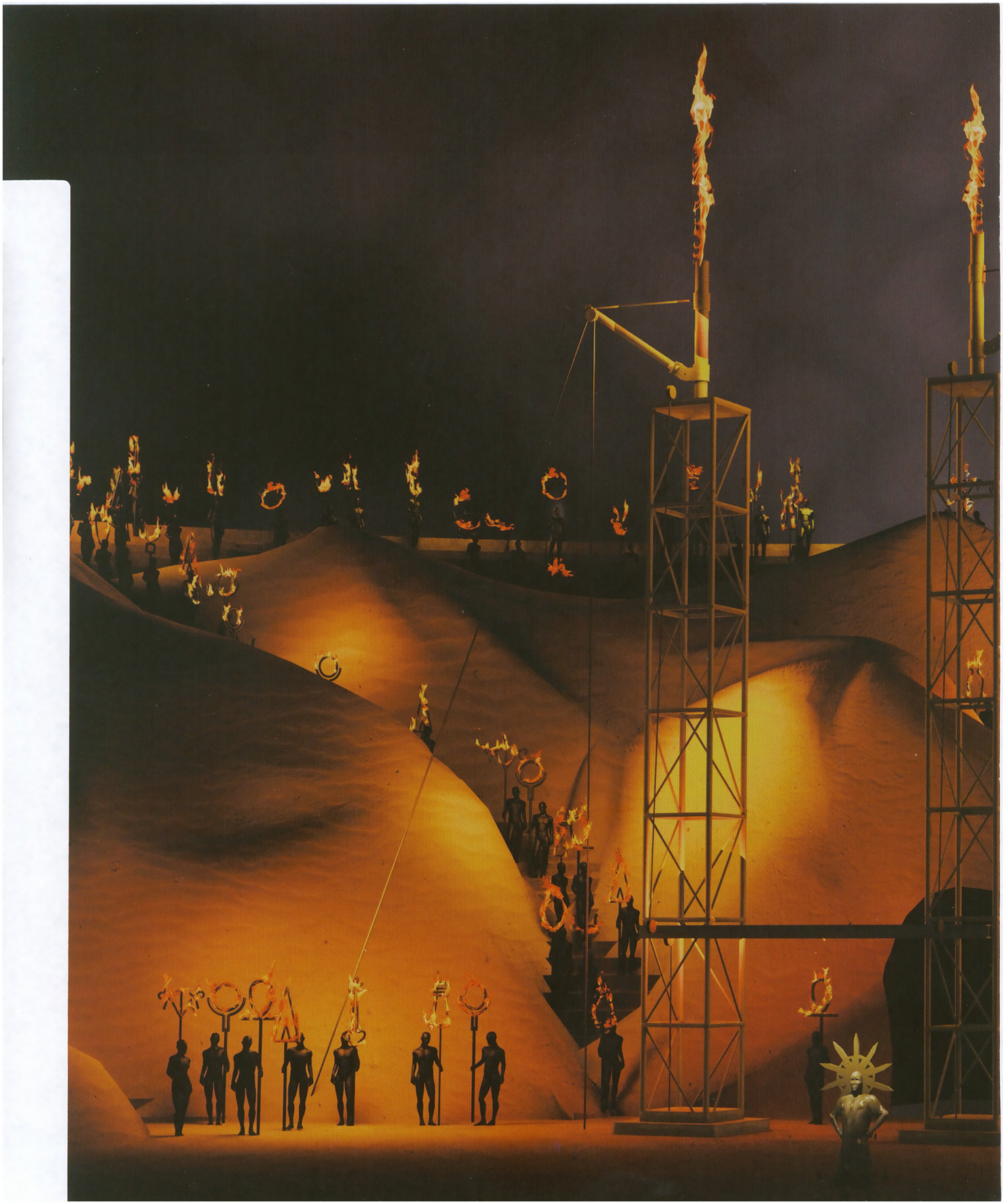
Kriegswinde wehen um Memphis. Ramphis, Oberhaupt der Priester und okkulter Machtträger des ägyptischen Staats, informiert Radames, Hauptmann der Garde, dass die Äthiopier im Begriffe sind, in Ägypten einzudringen. Die Aussicht auf einen Krieg reizt den Ehrgeiz des Radames. Der junge Hauptmann hofft, dass die Göttin Isis ihn zum obersten Befehlshaber des ägyptischen Heers ernennt. Er ist wagemutig und kühn, träumt vom Siegesruhm und nichts scheint ihm unerreichbar. Den Krieg nimmt er auch als Gelegenheit wahr, um vor den Augen der Frau, die er heimlich liebt, Aida, einer äthiopischen Sklavin im Dienste der Pharaonentochter Amneris, als tapferer Kämpfer aufzutreten. Aber auch die ägyptische Prinzessin Amneris ist in Radames verliebt, und intuitiv sieht sie in der Sklavin Aida eine Rivalin, aber sie zieht es vor, ihre Eifersucht unter listiger Heuchelei zu verbergen. Aida, hingegen, ringt zwischen der Beängstigung um ihr Vaterland und der Zuneigung für ihre neue Welt.
Mit einigen Fanfarenstössen wird eine grandiose Chorszene eingeleitet, die aber von individuellem Streben und inneren Konflikten überragt wird. Die Machthaber Ägyptens müssen Kriegsentscheidungen treffen. Der König und Ramphis zeigen sich als charakterlose Menschen, als Verkörperung einer Macht, die jeglichen Widerstand erbarmungslos niederschlägt. Nachdem ein Bote den Einfall der Äthiopier unter der Führung von König Amonasro bestätigt hat, kündigt der Pharao an, dass das Orakel Radames zum obersten Befehlshaber gewählt habe.

Im allgemeinen Begeisterungstaumel spornen alle Radames an, als Sieger zurückzukehren. Aida ist allein zurückgeblieben und fühlt sich zwischen gegensätzlichen, unvereinbaren Leidenschaften hin- und hergerissen: einerseits wünscht sie sich den Sieg von Radames und andererseits hofft sie gleichzeitig, dass Amonasro, ihr Vater, die ägyptischen Truppen vernichtet. Verzweifelt, voll von unterdrückter Angst, vertraut sie sich im Gebet dem Erbarmen der Götter an.

Der Kriegsausbruch wird mit einem Investiturritus im Tempel des Gottes Vulcanus gefeiert. Mit der Umrahmung von Gesang und Tänzen wird auf das Haupt von Radames ein silberner Schleier gebreitet, während Ramphis ihm das geweihte Schwert überreicht. Der Krieg umgibt sich mit Heiligkeit, um gerecht zu wirken und sein Zerstörungspotential auszubauen.

ZWEITER AKT

In ihren Gemächern bereitet sich Amneris auf die Triumphfeiern für den Sieg von Radames vor. Sie führt das ambivalente Spiel mit Aida listig weiter; mit wohlwollendem Gebaren lenkt sie das Gespräch auf das Argument, das ihr am meisten am Herzen liegt, um somit die Gefühle ihrer Sklavin auf die Probe zu stellen: Radames – sagt sie so nebenbei mit einstudierter Gleichgültigkeit – sei im Kriege gefallen. Die Verzweiflung Aidas wandelt ihren Verdacht in Gewissheit. Amneris enthüllt nun ihre List und nimmt die Maske ab: Radames lebe und auch sie sei in ihn



verliebt. Wütend droht die Tochter des Pharao sich zu rächen.

Die Chorszene nimmt wieder Oberhand über das individuelle Geschick. Märsche und Tänze, Hymnen und Fanfaren empfangen in Theben das siegreiche Heer. Am Ende des triumphalen Siegeszugs hält Radames seinen Einzug. Der König verspricht, ihm jeglichen Wunsch zu erfüllen. Auch

die äthiopischen Kriegsgefangegen marschieren im Siegeszug; Aida erkennt ihren Vater Amonasro, der sich als einfacher Offizier ausgibt und um Gnade für die Geiseln bittet. Ramphis fordert alle auf, keinerlei Mitleid zu haben, während Radames für das Leben und die Freiheit der Besiegten bittet. Der König ist zu einem Kompromiss bereit: Aida und Amonasro müssen als Friedenspfand in Ägypten bleiben, alle anderen Gefangenen werden befreit. Anschliessend wird die Vermählung zwischen dem ruhmreichen Sieger und Amneris verkündet. Im allgemeinen Jubel sinnt Amonasro nach Rache, Aida und Radames sind verzweifelt. Keinerlei Aussöhnung ist möglich zwischen individuellen Liebesbeteuerungen und starken Massengefühlen, die im Rahmen einer fanatischen Ritualität angefeuert und manipuliert werden.

DRITTER AKT

Nachts am Ufer des Nils: Amneris tritt in den Tempel der Göttin Iris, um am Vorabend ihrer Vermählung zu beten. Auch Aida trifft dort ein, sie hat ein Rendezvous mit Radames. Voller Unruhe und Sehnsucht preist sie die Weiten ihrer entfernten Heimat, singt von ihrer Liebe für das verlorene Vaterland, Symbol eines versprochenen und entschwundenen Glücks. Unerwartet erscheint Amonasro, der

einen hinterhältigen Angriff auf das ägyptische Heer plant. Er ist sich der Liebesbeziehung zwischen Aida und Radames bewusst geworden und nutzt die Gefühle seiner Tochter für seine strategischen Kalküle aus. Mit trügerischer Zärtlichkeit verspricht er ihr die Rückkehr ins Vaterland, Ruhm und Liebe. Aber zu einer Bedingung: sie müsse Radames das Geheimnis über den Weg entlocken, den die ägyptischen Truppen einschlagen werden. Aida versucht, sich dieser Forderung zu widersetzen, aber der Fluch ihres Vaters und die Schuldgefühle im Falle eines Blutbads ihres Volkes führen sie dazu, nachzugeben. Hörig gemacht, trifft sich Aida mit ihrem Geliebten und versucht ihn zu überreden, dass der einzige mögliche Ausweg eine Flucht sei. Es gelingt ihr, ihn mit ihrem Reiz und ihrer Anmut zu überzeugen. Radames enthüllt die von Amonasro erhoffte militärische Auskunft. Der äthiopische König tritt nun aus seinem Versteck und gibt seine wahre Identität preis, wobei er alles vereitelt.
Die Ereignisse überstürzen sich. Amneris tritt aus dem Tempel und enttarnt den Verrat. Amonasro stürzt sich auf sie, um sie zu töten, aber Radames hindert ihn daran, händigt sein Schwert Ramphis aus und lässt sich abführen.
Aida flüchtet mit ihrem Vater. Ihr Liebestraum hat sich für ewig am Ufer des Nils zerschlagen.

VIERTER AKT

In einem Saal des Königspalasts: Amneris ist verzweifelt. In ihrem Hochmut verletzt, ringt sie zwischen Wut und Liebe, zwischen dem Wunsch, Radames zu retten und ihn zu vernichten. Am Ende entscheidet sie, ihn zu retten. Sie lässt ihn rufen und fleht ihn an, sich zu rechtfertigen; sie wird den König um Begnadigung bitten.
Radames lehnt ab, beteuert, ohne jegliche Absicht verraten zu haben, und nach dem Verlust Aidas, den Tod vorzuziehen. Er widersteht den Schmeicheleien von Amneris, auch wenn sie ihm verrät, dass Aida noch am Leben sei und ihm die Rettung verspricht, wenn er auf die Liebe ihrer Sklavin verzichte.
Radames wird in den Kerker zurückgeführt, die Priester begeben sich dorthin zur Urteilssprechung. In der Ferne kann man die Anschuldigungen von König Ramphis hören, auf die das Schweigen des Beschuldigten und die Schmähungen der allerheiligsten Diener der Götter folgen. Das Urteil läßt nicht auf sich warten: Radames ist dazu verurteilt, lebendig begraben zu werden. Erfolglos sind die Verfluchungen von Amneris angesichts der Grausamkeit der Priesterkaste, die in Wirklichkeit die Macht inne hat. Nicht einmal die Königstochter ist imstande, sich der Unterdrückung des Staates, den maß- und zügellosen Grausamkeiten der Militär- und Religionskasten zu widersetzen.

Im Tempel des Vulcanus schliessen die Priester Radames in die Grabesgruft. Dort erwartet ihn Aida, die sich heimlich dorthin geschlichen hat, um mit dem Mann, den sie liebt, zu sterben. Er ist verzweifelt, sie sieht, wie sich der Todesengel und somit die ewigen Wonnen nähern. In dem von Licht überfluteten Tempel fleht die besiegte Amneris um Frieden: ein einziger dumpfer Ton, der sich wiederholt. In der unterirdischen Dunkelheit ihres Grabes sind Aida und Radames in den Glanz und Schimmer der Musik getaucht: die Ankündigung einer überirdischen Welt, wo das auf der Erde verweigerte Glück wahr wird.

Aida *synopsis*

ACT I

There is wind of war in Memphis. Ramfis, the High Priest and secret power of the State, informs Radames, captain of the guards, that the Ethiopians are about to invade Egypt. The idea of a war stimulates Radames, a man of ambition and courage. He hopes the god Isis will appoint him supreme commander of the army. He dreams of glory, and everything seems possible. War, for him, is also an occasion to appear valiant before the eyes of the woman he secretly loves: Aida, an Ethiopian slave in the service of Amneris, the Pharaoh's daughter.
The Egyptian princess is also in love with Radames. Intuitive by nature, though, she immediately suspects she has a rival in this slave but prefers to conceal her jealousy with double cunning.
Meanwhile, Aida's heart is heavy with anxiety: her country is at war, yet at the same time, a love links her to a new world.
A fanfare sounds and a majestic choral scene overrides individual conflicts and aspirations. The leaders of the State meet to plan a war strategy. The King and Ramfis stand out as personalities who have no individual identity, personifying a power which crushes anyone who stands in their way.
After a messenger arrives to confirm that the Ethiopians have invaded under the leadership of King Amonasro, the Pharaoh announces that the Oracle has chosen Radames to be commander-in-chief. Everyone is thrilled and urges him to return home victorious. Aida, in private, grieves: she hopes Radames will be victorious but at the same time, wants her father, Amonasro to destroy the Egyptian troops. Desperate, full of repressed anxiety, she prays to the gods for mercy.
The rite of investiture as commander-in-chief takes place in the Temple of Vulcan. Against a background of singing and dancing, a silver veil is placed on Radames's head while Ramfis hands him the consecrated sword. The commander-in-chief has received a blessing, hence it is a just war albeit set on destruction.

ACT II

Amneris is in her apartment preparing for Radames's triumphant return. Her double-cross with Aida proceeds astutely. She is friendly to her but leads their conversation to the issue most dear to her, putting the slave's feelings to the test: Radames, she informs her with studied indifference, has been killed in battle. Aida's desperation at hearing this news now confirms Amneris's suspicions. She reveals the deception and admits the truth: Radames is alive, but she, too, is in love with him. Furious, the Pharaoh's daughter threatens revenge.

In Scene 2 private fates are forgotten as marches, dances, hymns and fanfares welcome the victorious army at Thebes. Radames enters at the end of the triumphal procession. The King promises to grant all Radames's wishes. The Ethiopian prisoners file past, too and Aida recognizes one of them, her father Amonasro dressed as a simple officer who speaks on behalf of all the hostages, asking for clemency. Ramfis invites the King to show no pity while Radames requests that the prisoners be granted life and freedom. The King reaches a compromise: Aida and

Amonasro will remain hostages in Egypt as guarantors of peace, all the others will be released. The marriage of Amneris to the triumphant Radames is announced. In an atmosphere of general repudiation, Amonasro meditates revenge. Aida and Radames are desperate. With private sentiments and great collective emotions manipulated and organized according to a fanatical ritual, any kind of conciliation is impossible.

ACT III

At night, on the banks of the Nile, Amneris goes into the temple of Isis to pray. It is the eve of her wedding. Aida also arrives, secretly: she has an appointment with Radames. Filled with anxiety and nostalgia, Aida evokes the wide open spaces of her homeland, sings her love for her lost country, symbol of a promised happiness that has vanished.
Amonasro appears unexpectedly, and organizes an ambush against the Egyptian army. He has realised that Aida and Radames are linked and he takes advantage of his daughter's feelings to work out a strategy. With deceptive sweetness, he promises her return home, glory and love but he poses a condition: her loved one must divulge the route of the Egyptian troops. Aida tries to oppose this but her father's curse and her sense of guilt should her people be massacred lead her to giving in. Plagiarised, Aida faces the meeting with her loved one, explaining the reasons for which the only solution possible is her escape. She manages to convince him, using seduction and sensuality. Radames reveals the military plans she wants but Amonasro, inopportunely, appears and reveals his identity, frustrating everyone. The situation worsens. Amneris, who has overheard the conversation, comes out of the temple, crying of betrayal. Amonasro hurls himself at her to kill her, but Radames blocks him, hands over his sword to Ramfis and has himself arrested. Aida flees with her father. Her dream of love is now shattered forever, on the banks of the Nile.

ACT IV

In a room of the King's palace, Amneris is now in despair. Her pride hurt, she is torn between anger and love, between her wish to save Radames or to ruin him. In the end she decides to save him. She has him brought before her and begs him to prove his innocence: she will ask the King for mercy. Radames refuses, claiming he has betrayed unintentionally and, having lost Aida, says he would prefer to die. He resists Amneris's flattery, even when she reveals that Aida is still alive and she promises to save him if he renounces his love for the slave girl.
Radames is taken back to prison. The priests come to give their verdict. Ramfis's accusations can be heard in the distance, in contrast with the silence of the accused followed by the diatribe of the holy ministers. The sentence arrives quickly: Radames is guilty and will be buried alive. Amneris seeks to save him, but her intervention is of no use in the light of the cruelty of the priests, the real bearers of power. Not even the Pharaoh's daughter can oppose the repressive apparatus of the State, the implacable mechanisms of military and religious organisation.

In the Temple of Vulcan, the priests bury Radames under a tombstone. Aida, however, is already hiding there, having entered the crypt secretly, to die alongside her beloved. He is desperate; she sees the angel of death approaching and with it, eternal joy. The temple is now invaded by light wand a defeated Amneris prays for peace. A single, sinister note sounds repeatedly. In the obscure underground where they are buried, Aida and Radames are immersed in a sea of musical light, heralding another world beyond this where they will enjoy the happiness that has been denied them on Earth.

Aida *nuova produzione*

Musica di Giuseppe Verdi - Libretto di Antonio Ghislanzoni

2013

14, 23, 27 giugno

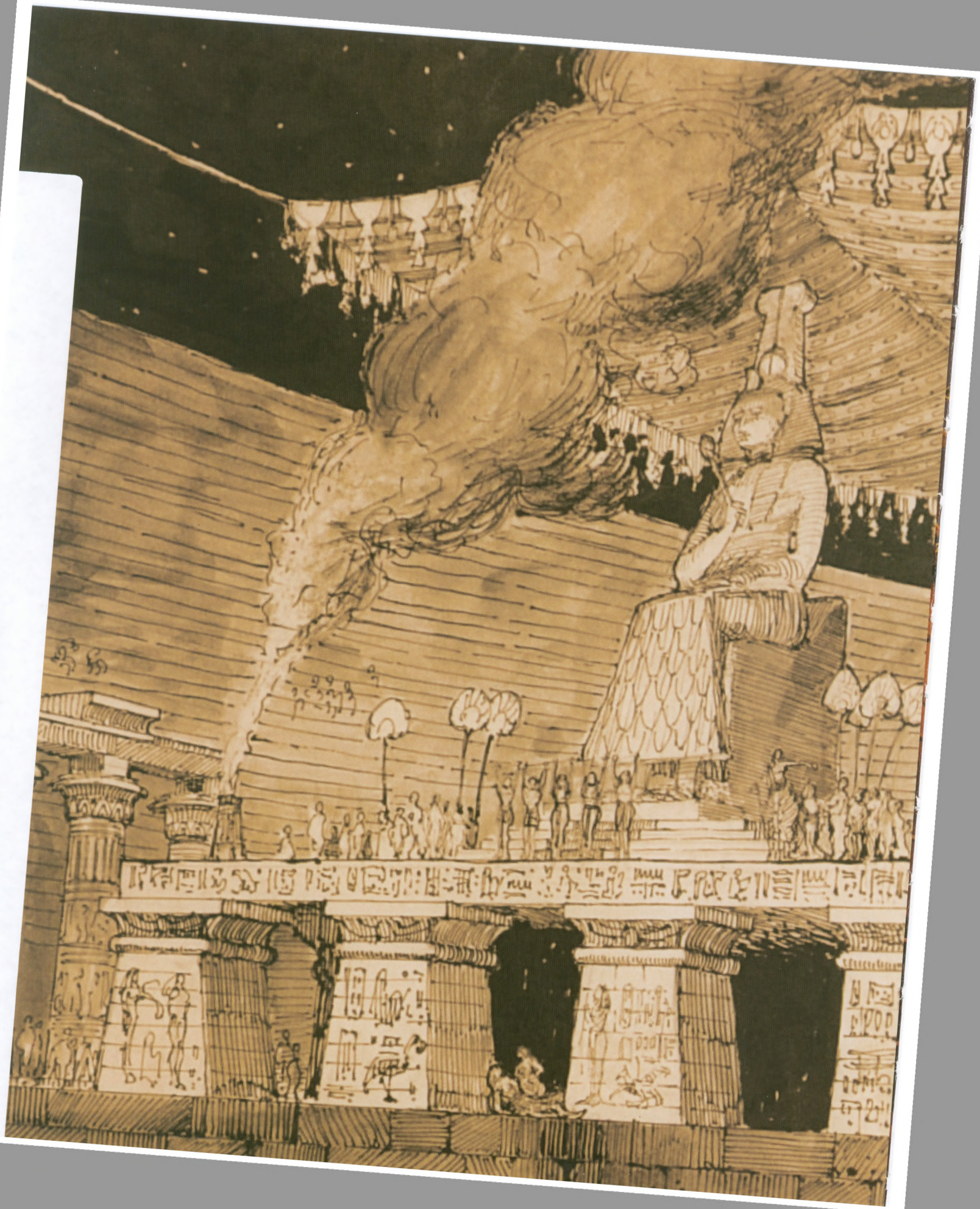
3, 7, 9, 14, 18, 21, 28 luglio

3 agosto

Direttore	Omer Meir Wellber
Regia	Carlus Padrissa e Àlex Ollé / La Fura dels Baus
Assistente alla regia / Coreografa	Valentina Carrasco
Scene	Roland Olbeter
Costumi	Chu Uroz
Lighting designer	Paolo Mazzon
Il Re	Roberto Tagliavini (14, 23, 27/6 – 3/7) Carlo Cigni (7, 9, 14, 18, 21/7) Sergej Artamonov (28/7 – 3/8)
Amneris	Giovanna Casolla (14, 23, 27/6 – 28/7 – 3/8) Daniela Barcellona (3, 7, 9, 21/7) Elena Gabouri (14, 18/7)
Aida	Hui He (14, 23, 27/6 – 18, 21/7) Maria José Siri (3, 7, 9, 14/7) Daniela Dessì (28/7 – 3/8)
Radamès	Fabio Sartori (14, 23, 27/6 – 3, 7, 9/7) Jorge de León (14, 18, 21/7) Carlo Ventre (28/7 – 3/8)
Ramfis	Adrian Sampetrean (14, 23, 27/6 – 3/7) Vitalij Kowaljow (7, 9, 14/7) Marco Spotti (18, 21, 28/7 – 3/8)
Amonasro	Ambrogio Maestri (14, 23, 27/6) Marco Vratogna (3, 7/7) Andrzej Dobber (9, 14, 18/7) Alberto Mastromarino (21, 28/7) Leonardo López Linares (3/8)
Un messaggero	Carlo Bosi (14, 23, 27/6 – 3, 7/7) Riccardo Botta (9, 14, 18, 21, 28/7 – 3/8)
Sacerdotessa	Elena Rossi

ORCHESTRA, CORO, CORPO DI BALLO E TECNICI DELL'ARENA DI VERONA

Direttore del Coro	Armando Tasso
Direttore del Corpo di ballo	Maria Grazia Garofoli
Direttore Allestimenti scenici	Giuseppe De Filippi Venezia



Aida *rievocazione edizione 1913*

Musica di Giuseppe Verdi - Libretto di Antonio Ghislanzoni

2013

10, 17, 24, 29 agosto

1, 3, 8 settembre

Direttore	Daniel Oren (10, 17, 29/8 – 1, 3, 8/9) Plácido Domingo (24/8)
Regia	Gianfranco de Bosio
Coreografia	Susanna Egri
Il Re	Carlo Cigni (10, 17, 24, 29/8) Sergej Artamonov (1, 3, 8/9)
Amneris	Violeta Urmana (10, 17, 24, 29/8) Ekaterina Gubanova (1, 3, 8/9)
Aida	Fiorenza Cedolins (10, 17, 24, 29/8) Amarilli Nizza (1, 8/9) Lucrecia Garcia (3/9)
Radamès	Marco Berti (10, 17, 24, 29/8) Stuart Neill (1, 3, 8/9)
Ramfis	Orlin Anastassov (10, 17, 24, 29/8) Marco Spotti (1, 3, 8/9)
Amonasro	Ambrogio Maestri (10, 17/8) Alberto Mastromarino (24, 29/8) Franco Vassallo (1, 3, 8/9)
Un messaggero	Saverio Fiore (10, 17, 24/8) Antonello Ceron (29/8 – 1, 3, 8/9)
Sacerdotessa	Antonella Trevisan

ORCHESTRA, CORO, CORPO DI BALLO E TECNICI DELL'ARENA DI VERONA

Direttore del Coro	Armando Tasso
Direttore del Corpo di ballo	Maria Grazia Garofoli
Direttore Allestimenti scenici	Giuseppe De Filippi Venezia

Nabucco *trama*

PARTE I
Gerusalemme

Gerusalemme è assediata da Nabucco, re di Babilonia. Zaccaria, il Gran Pontefice, incoraggia il popolo ebreo rifugiato nel tempio di Salomone e lo rassicura che è ancora possibile trattare la pace: la figlia del nemico, Fenena, è stata catturata. Zaccaria la affida a Ismaele, nipote del re di Gerusalemme.
Il Pontefice, in realtà, non sa che i due giovani si conoscono da tempo e si amano. Ambasciatore a Babilonia, Ismaele era stato fatto prigioniero e Fenena lo aveva salvato. Allo stesso modo ora il giovane tenta di liberare l'amata, ma viene bloccato da un manipolo di guerrieri babilonesi travestiti da ebrei e guidati da Abigaille, altra figlia di Nabucco, propensa all'inganno e al comando. Anche lei ama Ismaele, ma considera l'amore una questione politica, prima ancora che di cuore, da usare come merce di scambio. Accusa il giovane di tradimento e gli rinfaccia di avergli offerto il regno di Babilonia in cambio del suo amore. Tuttavia, è disposta a rinunciare alla vendetta se Ismaele lascerà Fenena. Lui rifiuta, non teme di morire, chiede solo pietà per il suo popolo.
Intanto, fuori è la catastrofe. Altri ebrei si rifugiano nel tempio. Quando Nabucco vi fa irruzione, Zaccaria tenta l'estremo: minaccia di uccidere Fenena, ma Ismaele lo blocca e consegna la giovane al padre. Nabucco dà il via alla distruzione del tempio.

PARTE II
L'empio

Nella reggia di Babilonia Abigaille trova un documento che le rivela di non essere figlia di Nabucco, ma una schiava adottata. Il Gran Sacerdote di Belo la informa che Fenena, nominata reggente dal padre, sta liberando gli ebrei prigionieri e che per questo il popolo babilonese è in rivolta. Le comunica inoltre di avere architettato un piano: ha sparso la voce che Nabucco è morto in battaglia, in modo che il popolo la acclami regina. Presa da una furiosa libidine di potere, Abigaille è disposta a tutto pur di impossessarsi del trono.
In un'altra stanza della reggia entra Zaccaria, prigioniero degli assiri, seguito da un levita che reca le tavole della Legge: il sacerdote prega. I leviti maledicono Ismaele perché ha tradito. Ma Anna, sorella di Zaccaria, lo difende: considerato che Fenena si è convertita al Dio d'Israele, il giovane ha salvato un'ebrea. A questo punto la situazione precipita: Abigaille entra in scena pretendendo la corona da Fenena, seguita da Nabucco che, creduto morto, irrompe tra lo stupore generale e si frappone fra le due sorellastre, impadronendosi a sua volta della corona. Ordina a entrambi i popoli di inchinarsi e di adorarlo come sovrano e dio. Scoppia un fulmine divino. In un attimo Nabucco si riduce a un vecchio in preda alla follia. Abigaille raccoglie la corona e si impossessa del trono.

PARTE III
La profezia

Negli orti pensili della reggia di Babilonia, Abigaille si fa adulare dal popolo e riceve gli onori delle autorità del regno. Il Gran Sacerdote spiega alla regina che è arrivato il momento di farla finita con tutti gli ebrei, a partire da Fenena che ha abiurato il culto di Belo.

PARTE IV
L'idolo infranto

Arriva Nabucco, in evidente stato confusionale. Abigaille ne approfitta per fargli firmare, con modi intimidatori, la condanna a morte per gli ebrei. In un momento di lucidità il re si ricorda però che anche Fenena ha scelto di essere ebrea; Abigaille gioisce perfidamente, mentre Nabucco, riacquistando la memoria, ordina alla donna di prostrarsi davanti a lui perché è figlia di schiavi.
È proprio dove Abigaille lo voleva condurre: prende il foglio che attesta la sua origine servile e lo straccia, godendosi fino in fondo il suo trionfo. Fa quindi arrestare Nabucco, che la supplica di risparmiare almeno Fenena, recuperando, attraverso l'amore paterno, quella grandezza d'animo che aveva perduto nel paragonarsi a Dio. Abigaille si compiace nel vedere il padre adottivo umiliato e sconfitto.
Intanto, sulle sponde dell'Eufrate, gli ebrei incatenati e costretti al lavoro pensano con nostalgia alla patria perduta. Zaccaria ancora una volta consola il suo popolo, lo esorta ad avere fede e profetizza la liberazione. Babilonia cadrà.

Nabucco si sveglia da un incubo. Si sentono grida all'esterno: la folla piange Fenena che viene condotta al patibolo. Lui non può fare nulla, è prigioniero. Si inginocchia, chiede perdono al Dio degli ebrei per la sua tracotanza e promette di convertirsi. La grazia divina gli ridona la ragione. Ritrovando lucidità e forza di reagire, chiede una spada, l'impugna. Ordina ai guerrieri rimasti fedeli di seguirlo per il riscatto dell'Assiria e la salvezza di Fenena. Negli orti pensili risuona una marcia funebre e giungono gli ebrei condannati a morte. Zaccaria conforta Fenena. Quando Nabucco irrompe sulla scena, cade la statua del dio Belo e i prigionieri vengono liberati. Nabucco li prega di erigere a suo nome un nuovo tempio sulle rovine di quello che lui ha distrutto a Gerusalemme. Abigaille, nel vedere crollare il suo piano, si è avvelenata e ora, morente, chiede perdono a Fenena e a Jeovha. A Zaccaria non resta che benedire il re redento dalla nuova fede.

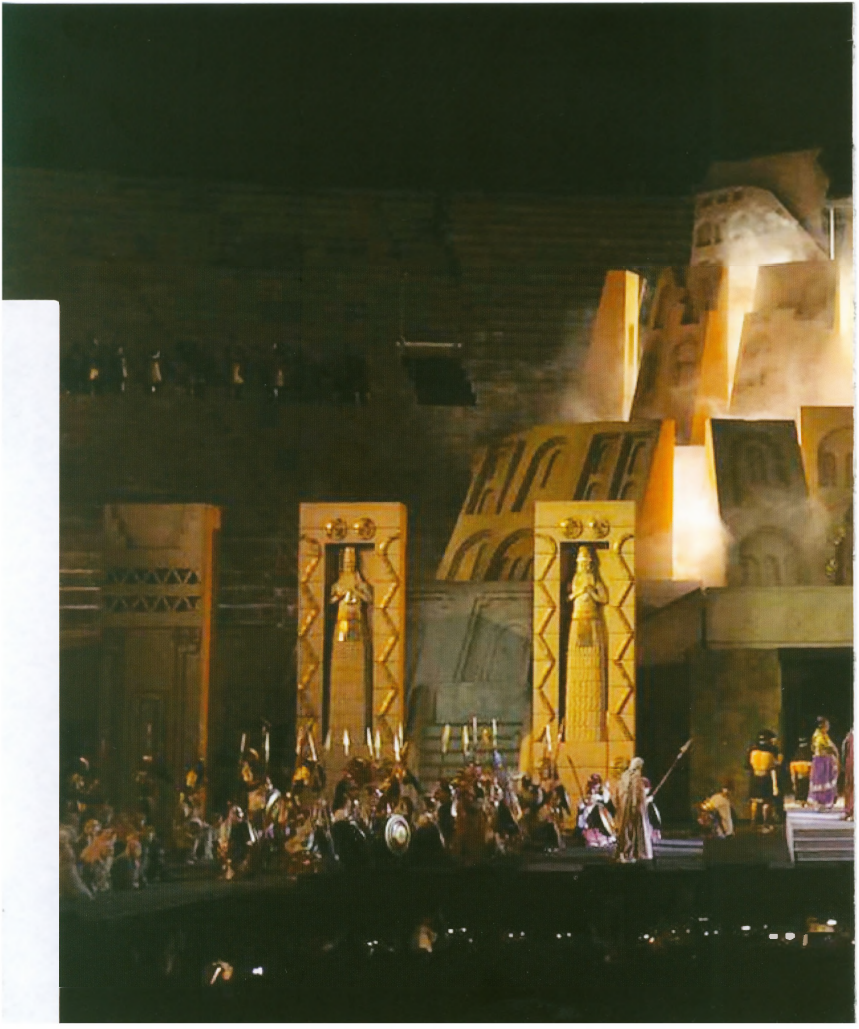
Nabucco *inhalt*

ERSTER TEIL
Jerusalem

Jerusalem ist vom babylonischen König Nabucco umzingelt. Der Hohepriester Zaccaria ermutigt das hebräische Volk, das in Salomons Tempel Zufucht gefunden hat und versichert ihm, dass der Friede ausgehandelt werden kann: die Tochter des Feindes, Fenena, ist gefangen genommen worden. Zaccaria vertraut sie Ismaele, dem Neffen des Königs von Jerusalem an.
Der Hohepriester weiss aber nicht, dass sich die beiden jungen Leute seit längerer Zeit lieben. Als Ismaele Botschafter in Babylonien war, wurde er gefangen genommen und Fenena hatte ihn gerettet. Nun versucht er seine Geliebte zu befreien, wird aber von einer Horde, als Hebräer verkleidete babylonische Krieger aufgehalten; diese sind von der zweiten Tochter Nabuccos, Abigaille, angeführt, deren Hang zu List und Befehl sehr stark ist. Auch sie liebt Ismaele, betrachtet aber die Liebe mehr als politische Angelegenheit denn als ein Gefühl und somit auch als austauschbar. Sie beschuldigt den jungen Mann des Verrats und hält ihm vor, ihm für seine Liebe die Herrschaft über Babylonien angeboten zu haben. Sie sei aber bereit, auf eine Rache zu verzichten, wenn Ismaele Fenena verlasse. Er lehnt es ab, habe keine Furcht vor dem Tod, bitte nur um Mitleid für sein Volk.
Draussen tobt das Unheil. Weitere Hebräer flüchten in den Tempel. Als Nabucco dort eindringt, greift Zaccaria zu einer Notlösung: er droht, Fenena zu töten, aber Ismaele versperrt ihm den Weg und vertraut die junge Frau ihrem Vater an. Nabucco ordnet die Zerstörung des Tempels an.

ZWEITER TEIL
Der Frevler

Am Königshof Babylons findet Abigaille ein Dokument, das ihre wahre Herkunft verrät: sie sei nicht die Tochter Nabuccos, sondern eine adoptierte Sklavin. Der Oberpriester des Baal berichtet ihr, dass Fenena, vom Vater als Thronfolgerin ernannt, die hebräischen Gefangenen befreit habe und dass deshalb das babylonische Volk in Aufruhr sei. Er teilt ihr ausserdem seinen listigen Plan mit: er hat das Gerücht verbreitet, Nabucco sei im Kampfe gefallen, so dass das Volk sie zur Königin kröne.
Von rasender Machtgier befallen, ist Abigaille zu allem bereit, um den Thron zu besteigen.
Zaccaria, Gefangener der Assyrer, betritt einen anderen Saal am Königshof, gefolgt von einem Leviten, der die Gesetzestafeln trägt: der Priester betet. Die Leviten verfluchen Ismaele wegen seines Verrats. Aber Anna, Zaccarias Schwester, verteidigt ihn: da sich Fenena zum Gotte Israels bekehrt hat, habe der junge Mann eine Hebräerin gerettet. Nun spitzt sich die Situation zu: Abigaille tritt ein und fordert die Krone von Fenena; unter allgemeinem Staunen erscheint auch der totgeglaubte Nabucco, stellt sich zwischen die beiden Stiefschwestern und bemächtigt sich der Krone. Er befiehlt beiden Völkern, sich vor ihm zu verneigen und ihn als Oberhaupt und Gott zu verehren. Aber ein göttlicher Blitzstrahl trifft ihn und verwandelt ihn in einen dem Wahnsinn verfallenen alten Mann. Abigaille rafft die Krone an sich und krönt sich zur Königin von Babylonien.



Nabucco

DRITTER TEIL

Die Prophezeiung

In den Hängegärten des Königspalastes nimmt Abigaille die Huldigungen ihres Volkes und der Ehrenträger entgegen. Der Oberpriester fordert die Königin auf, alle Hebräer und auch die bekehrte Fenena hinrichten zu lassen.
Hinzu kommt Nabucco, dessen Wahnsinnszustand offensichtlich erscheint; Abigaille nutzt diese Gelegenheit, und fordert ihn unter Einschüchterungen und Drohungen auf, das Todesurteil für die Hebräer zu unterzeichnen. Zu spät wird ihm in einem Augenblick geistiger Klarheit bewusst, dass sich auch Fenena zur jüdischen Religion bekehrt hatte.
Abigaille trumpft böswillig auf, aber Nabucco, der inzwischen sein Gedächtnis zurückerlangt hat, befiehlt ihr, sich vor ihm niederzuwerfen, da sie Tochter einer Sklavin sei. Abigaille hat ihr Ziel erreicht: mit triumphierender Geste reisst sie das Dokument, das ihre wahre Herkunft bezeugt, an sich und zerreisst es in Stücke. Dann lässt sie Nabucco festnehmen, der sie anfleht, Fenena den Tod zu ersparen; mit seiner Vaterliebe gewinnt er somit wenigstens zum Teil seine Seelengrösse zurück, die er durch seine Gleichstellung mit Gott verloren hatte. Abigaille blickt schadenfroh und hämisch auf ihren gedemütigten und besiegten Adoptivvater.
Am Ufer des Euphrats beklagen die geketteten und zur Zwangsarbeit verurteilten Hebräer ihr Schicksal und denken mit Sehnsucht an das verlorene Vaterland. Zaccaria spricht seinem Volke Trost zu, er ermahnt, den Glauben nicht aufzugeben und prophezeit ihre Freilassung und den Untergang Babylons.

VIERTER TEIL

Das zerstörte Götzenbild

Nabucco erwacht aus seinem Alptraum. Von draussen erklingen Wehrufe und Klagen: die Menge weint um Fenena, die zur Henkerstätte geführt wird. Als Gefangener ist Nabucco machtlos.
Er kniet sich hin, bittet den Gott der Hebräer um Vergebung für seine Überheblichkeit und verspricht, sich zu bekehren. Dank der göttlichen Gnade verlässt ihn der Wahnsinn. Er gewinnt seine geistige Klarheit zurück und findet die Kraft zur Auflehnung, fordert ein Schwert und befiehlt den ihm treu gebliebenen Kriegern, ihm zu folgen, um Assyrien zu rehabilitieren und Fenena zu befreien.
Aus den Hängegärten erklingt ein Trauermarsch, der die zum Tode verurteilten Hebräer begleitet. Zaccaria tröstet Fenena. Als Nabucco auf die Bühne tritt, stürzt das Götzenbild des Baal von allein in sich zusammen und die Gefangenen werden befreit. Nabucco bittet sie, in seinem Namen einen neuen Tempel auf den Ruinen des Tempels zu bauen, den er in Jerusalem vernichtet hatte. Abigaille wird sich bewusst, dass ihr Plan vereitelt ist, nimmt Gift zu sich und bittet nun sterbend Fenena und Jehova um Vergebung. Zaccaria gibt dem zum neuen Glauben bekehrten König seinen Segen.

“Nabucco bittet sie, in seinem Namen einen neuen Tempel auf den Ruinen des Tempels zu bauen, den er in Jerusalem vernichtet hatte”

Nabucco *synopsis*

ACT I
Jerusalem

Nabucco, King of Babylon, has laid siege to the city of Jerusalem. Zaccariah, the High Priest, encourages the Hebrew people to take refuge in Salomon's temple and assures them that it is still possible to negotiate for peace since the enemy's daughter, Fenena, has been captured. Zaccariah assigns her to Ismael, nephew of Jerusalem's king. What the High Priest does not know, however, is that Fenena and Ismael have known each other for some time and are in love. Ismael had been Ambassador to Babylon and Fenena had saved him. In the same way, now, the young man is trying to free his beloved, but she is blocked by a group of Babylonian warriors dressed up as Hebrews and led by Abigail, Nabucco's other daughter, a woman set on deception and with a lust for power. She, too, loves Ismael, but love for her is, above all, a political question, something to be used in exchange for her love. She accuses the young man of betrayal and reminds him that she has already offered him the kingdom of Babylon in exchange for his love. Notwithstanding, she is willing to renounce her revenge if Ismael leaves Fenena. He refuses saying he does not fear death but asks only for mercy on his people.
In the meantime, there is mayhem outside. Other Hebrews have taken refuge in the temple and when Nabucco raids it, Zaccariah makes an extreme attempt to save his people: he threatens to kill Fenena but Ismael blocks him and hands the young girl over to her father. At this, Nabucco gives orders to destroy the temple.

ACT II
A Cruel Fate

Inside the Palace at Babylon, Abigail finds the document which reveals that she is not Nabucco's daughter, but an adopted slave. The High Priest of Belo tells Abigail that Fenena, who has been nominated her guardian by her father, is freeing the Hebrew prisoners and explains this is why the Babylonians are in revolt. He adds that he has worked out a plan: he has sent out rumours that Nabucco has died in battle so that the people acclaim her, Abigail, queen. In her obsession for power, Abigail is willing to do anything in order to take possession of the throne. Zaccariah, having been taken prisoner by the Assyrians, enters another room of the palace followed by a Levite who bears the tablets of the Law. The priest prays. The Levites curse Ismael because he has betrayed them, but Anna, Zaccariah's sister, defends him saying that, since Fenena has converted to the God of Israel, he has saved a Hebrew. The situation now becomes critical: Abigail enters and expects to take possession of the crown.

ACT III
The Prophecy

In the hanging gardens of the Palace of Babylon, Abigail lets the people worship her and she receives all the honours of the authorities of the kingdom. The High Priest tells her that the moment to eliminate all the Hebrews has arrived, starting with Fenena who has abjured the Belo cult.
Nabucco arrives, clearly confused. Abigail seizes this opportunity to intimidate him and make him sign the death warrant for the Hebrews. In a moment of lucidity, though, the King remembers that even

ACT IV
The Fallen Idol

Fenena has chosen to be a Hebrew. At this, Abigail rejoices perfidly. Nabucco now regains his memory and orders the woman to prostrate herself before him, after all, she is only the daughter of slaves. This is exactly where Abigail has wanted to lead him: she produces the document which proves her low origins and rips it up, enjoying every moment of her triumph. Then she has Nabucco arrested. At this point, Nabucco pleads

Nabucco wakes up from a nightmare. Cries from outside are heard: the crowd weeps as Fenena is taken to the scaffold. He is powerless to do anything, he is a prisoner. He kneels down and asks for pardon for his arrogance from the God of the Hebrews and promises to convert. Divine grace restores his mental faculties. Having regained lucidity and the strength to react, he asks for a sword, grips it and orders the warriors who have remained

with her to save, at least, Fenena, thereby recuperating through paternal love, the loftiness of spirit he had lost when he had compared himself to God. Abigail is delighted to see her adopted father humiliated and defeated.
In the meantime, on the shores of the Euphrates the Hebrews, chained and forced to work hard, think nostalgically about their lost homeland. Once more, Zaccariah consoles his people, urging them to have faith and prophesying their liberation. Babylon will fall, he says.

faithful to him to follow him. The moment for the liberation of the Assyrian people has come and with it, Fenena's salvation. We hear a funeral march coming from the hanging gardens and the Hebrews condemned to death, are brought in. Zaccariah comforts Fenena. When Nabucco bursts onto the scene, the statue of the god Belo falls and the prisoners are freed. Nabucco urges them to build a new temple on top of the ruins of the temple he destroyed in Jerusalem. Abigail, on seeing her plan disintegrate, poisons herself and in her death-throes, asks Fenena and Jehovah to forgive her. ness from Fenena. Zaccariah blesses the King, redeemed by his new faith.

Nabucco

Musica di Giuseppe Verdi - Libretto di Temistocle Solera

2013

15, 21, 29 giugno

4, 11, 25 luglio

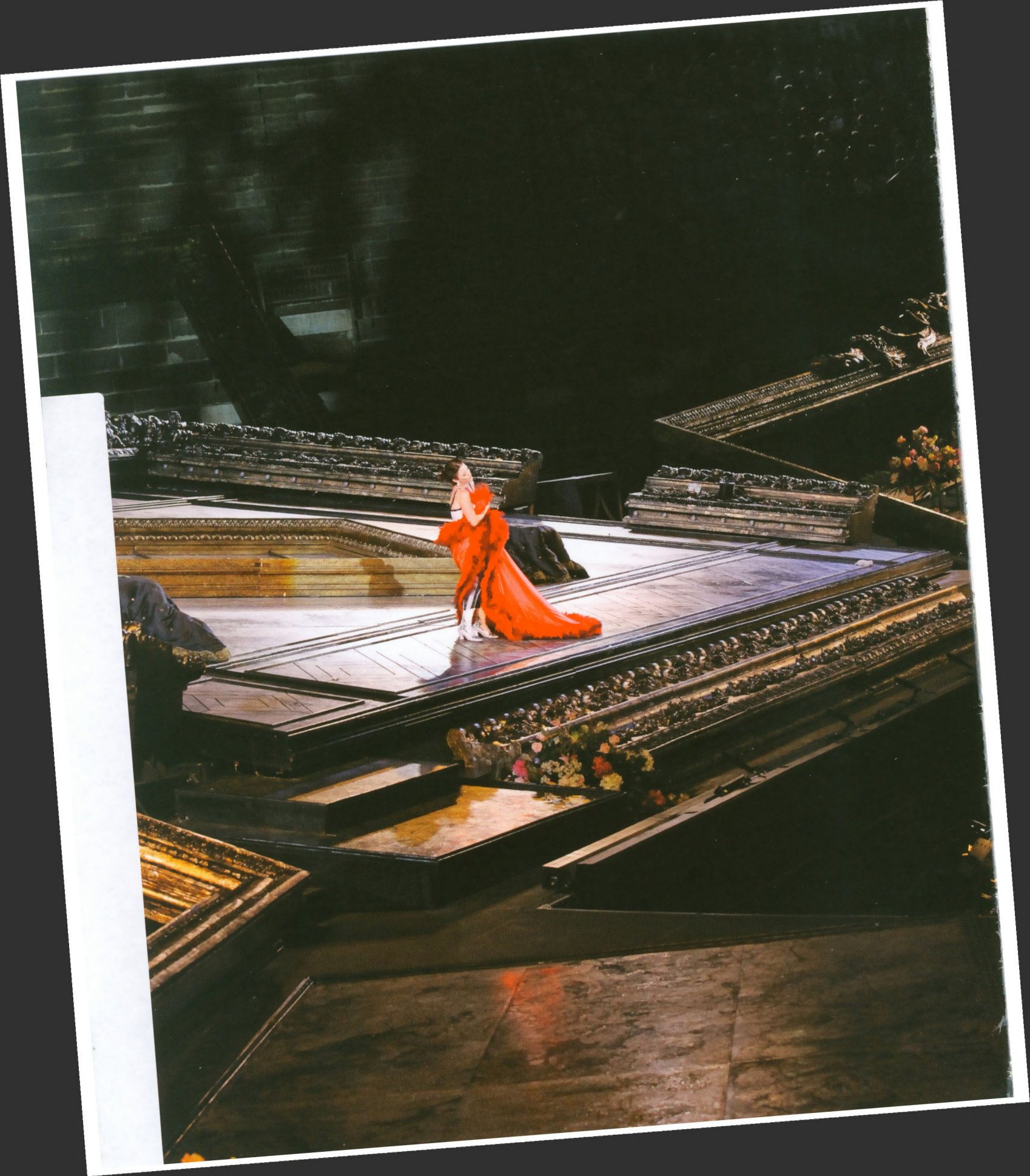
1, 4, 11, 14, 18, 21 agosto

5 settembre

Direttore	Julian Kovatchev
Regia	Gianfranco de Bosio
Scene	Rinaldo Olivieri
Nabucco	Ambrogio Maestri (15, 21, 29/6) Plácido Domingo (4/7 – 18/8) Leonardo López Linares (11/7 – 14, 21/8 – 5/9) Ivan Inverardi (25/7 – 1/8) Marco Vratogna (4, 11/8)
Ismaele	Stefano Secco (15, 21, 29/6) Lorenzo Decaro (4, 11, 25/7 – 1/8) Giorgio Berrugi (4,11, 14, 18/8) Cristian Ricci (21/8 – 5/9)
Zaccaria	Carlo Colombara (15, 21, 29/6) Vitalij Kowaljow (4, 25/7 – 1/8) Konstantin Gorny (11/7 – 5/9) Raymond Aceto (4, 11, 14, 18, 21/8)
Abigaille	Tatiana Melnychenko (15, 21/6 – 4/7) Tiziana Caruso (29/6 – 11/7 – 5/9) Lucrecia Garcia (25/7 – 1, 4, 11/8) Amarilli Nizza (14, 18, 21/8)
Fenena	Anna Malavasi (15, 21, 29/6 – 11/7) Sanja Anastasia (4, 25/7 – 21/8) Rossana Rinaldi (1, 4/8 – 5/9) Geraldine Chauvet (11, 14, 18/8)
Gran Sacerdote di Belo	Francesco Palmieri (15, 21, 29/6 – 4/7) Abramo Rosalen (11, 25/7 – 1, 4/8) Gianluca Breda (11, 14, 18, 21/8 – 5/9)
Abdallo	Luca Casalin (15, 21/6 – 21/8 – 5/9) Carlo Bosi (29/6 – 4, 11, 25/7) Cristiano Olivieri (1, 4, 11, 14, 18/8)
Anna	Maria Letizia Grosselli (15, 21, 29/6 – 4, 11, 25/7) Francesca Micarelli (1, 4, 11, 14, 18, 21/8 – 5/9)

ORCHESTRA, CORO E TECNICI DELL'ARENA DI VERONA

Direttore del Coro	Armando Tasso
Direttore Allestimenti scenici	Giuseppe De Filippi Venezia



La Traviata
trama

ATTO I

Violetta Valéry dà un ricevimento nel suo lussuoso appartamento di Parigi. È una mantenuta d'alto bordo, protetta dal barone Douphol: alla bellezza unisce una sensibilità e una fragilità che ne accrescono il fascino. Nel vortice delle danze e dei complimenti galanti, le viene presentato un ammiratore, Alfredo Germont. Inizialmente impacciato, il giovane le dedica un brindisi e la invita a ballare, ma Violetta ha un malore e non riesce a raggiungere il salone delle danze. È affetta da tisi e, oltre alla malattia, cova un disagio morale, un pensiero interiore che la estranea dalla superficialità della festa. Alfredo ha intuito questo stato d'animo, non si aspetta da lei un'avventura, ma un sentimento ricambiato. Le confessa di amarla da un anno, in segreto. Violetta è toccata, prima lo respinge, quindi gli dà un fiore invitandolo a ripresentarsi il giorno dopo.
Rimasta sola, Violetta si interroga sulla natura dei suoi sentimenti. È turbata, un amore vero e responsabilmente accettato potrebbe cambiarle la vita. Poi si ribella: l'idea del cambiamento è una follia. Non può rinunciare alla sua spregiudicata indipendenza. Eppure, la sua ansia di libertà, contrappuntata dal richiamo amoroso di Alfredo fuori scena, sembra quasi il tentativo di liberarsi da un nodo che la costringe a mentire a se stessa.

ATTO II

Sei mesi dopo, Violetta e Alfredo vivono insieme in una casa di campagna fuori Parigi. L'unione sembra felice, ma qualche presagio inizia a oscurarla. Alfredo viene a sapere dalla cameriera Annina che Violetta ha venduto tutto quanto possedeva per finanziare la loro nuova esistenza. Colpito nell'orgoglio, parte per Parigi per procurarsi del denaro. La catastrofe coincide con l'arrivo di Giorgio Germont. Il padre di Alfredo si presenta a Violetta con modi insolenti, accusandola di mandare in rovina il figlio. Lei reagisce con dignità, gli mostra l'atto di vendita dei beni: non ha mai chiesto denaro ad Alfredo. L'uomo allora cambia tono. La prega di lasciare Alfredo perché il fidanzamento di sua figlia rischia di essere compromesso dallo scandalo del loro legame, inammissibile per la morale borghese. La violenza verbale si fa più sottile. Germont riconosce in Violetta un senso di colpa e approfitta di questa debolezza. Sa quali punti toccare, sa che cosa dire, come dirlo. E affonda la lama: non essendo la loro unione sancita dal matrimonio, le prospetta il futuro di una vecchiaia incerta. Violetta accusa il colpo. Lei è pentita, è vero, Dio l'avrà forse perdonata, ma gli uomini no. Alla fine, decide di sacrificare la propria felicità per quella della famiglia di Alfredo. Ha solo una richiesta: quando sarà morta, Alfredo sappia del suo sacrificio. Germont, profondamente colpito, si impegna a esaudirla.
Alfredo rientra mentre Violetta sta scrivendogli un biglietto d'addio. Lui è preoccupato perché ha saputo dell'arrivo del padre. Lei è sconvolta, piange e, prima di allontanarsi, esplode in un grido d'amore. Poco dopo, Alfredo legge la lettera in cui Violetta gli dice che tornerà a fare la mantenuta; tormentato da gelosia e risentimento, viene consolato dal padre che approfitta della situazione per convincerlo a tornare a casa. Alfredo

non sente ragioni, pensa a un probabile rivale e si precipita a cercare Violetta per vendicarsi.

La sera stessa, in casa di Flora Bervoix, si tiene una festa. Il frastuono dei balli mascherati accresce per contrasto la solitudine e l'angoscia dei protagonisti. Alfredo entra mentre alcuni ospiti iniziano a giocare a carte. Arriva anche Violetta accompagnata da Douphol.

Alfredo sfida il barone al gioco e vince ripetutamente, provocandolo con pesanti allusioni. Viene annunciata la cena, tutti si allontanano.
Violetta rientra subito, con un cenno ha fatto capire ad Alfredo di dovergli parlare. Lui la raggiunge, ma il dialogo si rivela impossibile: non comunicano più. Sono in un vicolo cieco e lei è costretta a mentire pur di non svelare la verità; messa alle strette, gli dice di amare Douphol. Alfredo perde il controllo, chiama gli invitati e getta addosso a Violetta il denaro vinto al gioco. Tutti si stupiscono che l'uomo infranga in modo così brutale le regole delle buone maniere, subito ribadite da Giorgio Germont, presente tra gli invitati. Violetta è distrutta. Alfredo, pentito, viene portato via dal padre dopo essere stato sfidato a duello da Douphol.

ATTO III

Siamo nella camera da letto di Violetta malata, un mese dopo. La fine è ormai prossima, come conferma il dottor Grenvil ad Annina. A Violetta non restano che semplici gesti quotidiani: bere un bicchiere d'acqua, donare ai poveri il poco denaro rimasto, rileggere le sue lettere. Una su tutte, quella in cui Giorgio Germont l'informa di aver raccontato la verità al figlio, fuggito all'estero dopo aver ferito il barone in duello; ora Alfredo

sta ritornando a Parigi per rivederla e chiederle perdono. Troppo tardi. Violetta si guarda allo specchio e vede lo sfacelo sul suo volto. Non le resta che dare l'addio ai sogni passati di felicità, mentre fuori è carnevale e la vita continua come se niente fosse.
Si accende un'illusoria speranza. Alfredo è ritornato, i due amanti si scambiano parole d'amore e di perdono. Lui le promette che la porterà via da Parigi e che vivranno uniti e felici, ma ormai lei è troppo debole perfino per reggersi in piedi. A nulla servono l'ingresso di Germont padre, ora pronto ad accettare Violetta come figlia, e le parole di appassionata dedizione di Alfredo. Il sacrificio della donna si consuma con un estremo gesto d'amore: dona ad Alfredo il ritratto di quando era giovane e bella perché lo conservi e lo dia un giorno alla sua sposa. Un ultimo, effimero segno di ripresa, e Violetta cade riversa senza vita.

La Traviata
inhalt

ERSTER AKT

Violetta Valéry ist Gastgeberin eines rauschenden Festes in ihrem Luxusapartment in Paris. Sie ist eine berühmte Kurtisane und steht unter dem Schutz des Barons Douphol: ihr Charme wird durch ihre Schönheit, ihr Feingefühl und ihre Zartheit noch größer. Im Taumel der Tänze und galanter Komplimente wird ihr ein Verehrer vorgestellt, Alfredo Germont. Der anfänglich ziemlich befangene junge Mann widmet ihr aber dann einen Trinkspruch und lädt sie zum Tanzen ein; während sich die Gäste zum Tanze begeben, zwingt ein Schwächenanfall Violetta zurückzubleiben. Sie leidet an Schwindsucht aber in ihrem Inneren brütet auch ein moralisches Unbehagen, das sie von der Oberflächlichkeit und Gehaltlosigkeit des Festes fern hält. Alfredo hat ihren Seelenzustand intuitv erkannt, er erwartet sich kein Abenteuer, sondern möchte, dass seine Gefühle für sie erwidert werden. Er gesteht ihr, sie bereits seit einem Jahr heimlich zu lieben. Violetta ist gerührt, weist ihn aber zuerst ab, dann schenkt sie ihm eine Blume mit der Aufforderung, sie am darauffolgenden Tag zu besuchen. Allein geblieben denkt Violetta über ihre Gefühlserregungen nach, sie ist beunruhigt, eine wahre verantwortungsbewusste Liebe könnte ihr Leben ändern. Aber dann lehnt sie sich auf: der Gedanke an eine Änderung in ihrem Leben ist wahre Torheit. Sie kann nicht auf ihre vorurteilslose Unabhängigkeit verzichten. Und doch, die Angst um ihre Freiheit erscheint im Gegensatz zum liebevollen Eingeständnis Alfredos beinahe ein Versuch, sich aus einer Situation zu befreien, die sie zwingt, sich selbst zu belügen.

ZWEITER AKT

Einige Monater später: Violetta und Alfredo leben zusammen in einem Landhaus in der Nähe von Paris. Ihre Beziehung scheint glücklich zu sein, aber einige Wolken zeichnen sich am Himmel ab. Alfredo erfährt von der Kammerzofe Annina, dass Violetta all ihre Vermögenswerte verkauft hat, um ihre neue Existenz zu finanzieren. In seinem Stolz verletzt macht er sich auf den Weg nach Paris, um Geld zu beschaffen.
Das Unheil naht mit einem unerwarteten Besuch von Giorgio Germont. Alfredos Vater behandelt Violetta auf unverschämte Art und Weise und beschuldigt sie, seinen Sohn zu ruinieren. Sie entgegnet ihm voller Würde und versichert, niemals Alfredo um Geld gebeten zu haben und zum Beweis zeigt sie ihm die Verkaufsurkunden ihrer Mittel. Daraufhin ändert er sein Verhalten ihr gegenüber und bittet Violetta, ihre Beziehung zu Alfredo abzubrechen, denn die Verlobung seiner Tochter laufe Gefahr infolge des Skandals über ihre Beziehung, die für die bürgerliche Moral unzulässig sei. Die Auseinandersetzung zwischen ihnen wird subtiler. Germont glaubt zu erkennen, dass Violetta von Schuldgefühlen geplagt ist und nutzt diese Schwäche aus. Er findet die richtigen Worte, um Violetta seinen Willen aufzuzwingen: da die Beziehung seines Sohnes mit ihr nicht durch den Ehebund besiegelt ist, malt er ihr eine ungewisse Zukunft im Alter aus. Violetta steckt den Vorwurf ein. Sie bereut es, vielleicht wird ihr Gott verzeihen, aber die Menschen nicht. Schliesslich entscheidet sie, ihr persönliches Glück für die Familie Alfredos zu opfern. Sie äussert nur eine Bitte: nach ihrem Tode möge Alfredo von ihrer Aufopferung erfahren. Germont, zu tiefst betroffen, verspricht es ihr.
Alfredo kehrt zurück während Violetta ihm

ihren Abschiedsbrief schreibt. Er ist besorgt, denn er hat vom Besuch seines Vaterss erfahren. Sie ist zu tiefst erschüttert, weint und bevor sie das Haus verlässt, bricht sie in einen Liebesschrei aus. Kurz darauf liest Alfredo den Brief mit dem Violetta ihm mitteilt, dass sie zu ihrem Kurtisanenleben zurückkehrt; gepeinigt von Eifersucht und Groll, wird er von seinem Vater getröstet, der die Situation ausnutzt, um ihn zur Rückkehr in die Familie zu überzeugen. Alfredo will aber nichts davon wissen, er denkt an einen möglichen Rivalen und stürzt sich in die Suche nach Violetta um sich zu rächen.

Am selben Abend im Hause von Flora Bervoix findet ein Fest statt. Der Spektakel und Lärm des Maskenballs wachsen an im Gegensatz zur Einsamkeit und der Beklemmung der Protagonisten. Alfredo betritt das Haus während einige Gäste beim Kartenspiel sind. Auch Violetta trifft

in Begleitung von Douphol ein. Alfredo fordert den Baron am Spieltisch heraus und gewinnt mehrere Partien, wobei er ihn mit unverschämten Anspielungen provoziert. Das Abendmahl wird angekündigt und alle verlassen den Raum.
Violetta kommt sofort zurück und gibt Alfredo mit einer Geste zu verstehen, dass sie ihn sprechen will. Er folgt ihr, aber der Dialog zwischen ihnen ist nicht mehr möglich, sie haben nichts mehr gemeinsam, sie verstehen sich nicht mehr. Sie befinden sich in einer Sackgasse und Violetta ist gezwungen, ihn anzulügen, um die Wahrheit nicht zu enthüllen: sie liebe Douphol. Alfredo ist ausser sich vor Wut und wirft ihr vor allen Geladenen das gewonnene Geld vor die Füsse. Alle wundern sich, dass er auf so brutale Weise alle guten Manieren vergisst; er wird von seinem Vater Giorgio Germont, der unter den Gästen weilt, zurechtgewiesen. Violettas Kräfte sind am Ende. Der reuige Alfredo wird von seinem Vater weggeführt, nachdem er von Douphol zum Duell herausgefordert wurde.

DRITTER AKT

Die Szene zeigt das Schlafzimmer der kranken Violetta einen Monat später. Ihr Leben geht zu Ende wie Doktor Grenvil Annina bestätigt. Ihr bleibt kaum die Kraft für tägliche Gesten: ein Glas Wasser trinken, ihr letztes Geld an die Armen verschenken, ihre Briefe nochmals durchlesen. Wieder und wieder liest sie den Brief, mit dem Giorgio Germont ihr mitteilt, seinem Sohn die Wahrheit gesagt zu haben. Alfredo ist ins Ausland geflohen nachdem er den Baron im Duell verletzt hatte. Nun ist Alfredo auf dem Weg zurück nach Paris, um sie wiederzusehen und sie um Vergebung zu bitten. Aber es ist zu spät. Violetta sieht im Spiegel den Zerfall ihres Antlitzes. Während draussen der Karneval tobt und das Leben fortfährt als wäre nichts geschehen, nimmt Violetta Abschied von ihren Träumen von Glück.
Eine täuschende Hoffnung glimmert auf. Alfredo ist zurückgekehrt, die beiden Liebenden tauschen Liebesworte und Worte der Vergebung. Er verspricht ihr, sie aus Paris wegzuführen sowie ein glückliches Leben zu zweit, aber ihre Kräfte schwinden zusehends. Auch das Hinzukommen des alten Germont, der nun bereit ist, Violetta als Tochter aufzunehmen, kann nichts ändern wie auch die leidenschaftlichen Beteuerungen Alfredos. Das Opfer der jungen Frau wird mit einer letzten Liebesgeste besiegelt: sie schenkt Alfredo ein Bildnis von ihr, wo sie jung und schön war und bittet ihn, es aufzubewahren und später einmal seiner Braut zu schenken. Ein letztes mattes Lebenslicht flackert auf, dann fällt Violetta leblos auf die Kissen zurück.

La Traviata
synopsis

ACT I

Violetta Valéry is giving a reception at her luxurious flat in Paris. She is a high-class kept woman,protected by Baron Duphol. Not only is she beautiful, but her sensitivity and fragility add to her charm. In the midst of the dancing, she is presented to an admirer, Alfred Germont a young man of excellent family. He dedicates a toast to her and invites her to dance but Violetta is suddenly taken ill and cannot even reach the ballroom. She is already in the early stages of consumption and, apart from her illness, she is also suffering from moral unease, a feeling inside which distances her from the superficiality of the party. Alfred senses her mood. He confesses that he has loved her for a year, secretly. Violetta is touched by this, but warns him against loving her in any other way than as a friend. First, she rejects him, then she gives him a flower, inviting him to re-present himself the following day.
Once alone, Violetta reflects on her feelings. She is perturbed: a real love responsibly accepted could change her life. Then she rebels: the idea of change is sheer madness. She cannot give up her unscrupulous independence. Yet, her anxiety for freedom, counterbalanced by Alfred's loving attention, tempts her to free herself from a knot which is forcing her to lie to herself.

ACT II

Six months later, Violetta and Alfred are living together in a house in the country outside Paris. One day, Annina, a servant, tells Alfred that Violetta has sold all her possessions to finance their new life. His pride hurt, he leaves for Paris in search of more money.
No sooner has he left than George Germont, Alfred's father, arrives. He begs Violetta, to give up his son, speaking insolently, accusing her of ruining him. She defends herself well, showing him the receipts of sales of her possessions, adding that she has never asked Alfred for money. The man instantly changes tone. However, he pleads with her to leave Alfred because the engagement of his daughter risks being compromised by the scandal of this relationship, unacceptable in the bourgeois mentality. The verbal abuse becomes more subtle. Germont senses that Violetta feels a sense of guilt and takes advantage of her weakness. He knows which points to touch, he knows what to say and how to say it. And he keeps on going: not having contracted marriage, her prospects in old age are uncertain, he says. Violetta admits her error. She has asked forgiveness, it's true; maybe God will forgive her, but man certainly won't. At the end, she decides to sacrifice her personal happiness in order to restore happiness to Alfred's family. She has only one request: that when she is dead, Alfred know of her sacrifice. Geront is profoundly moved by this and he promises to grant her wish.
Violetta writes Alfred a letter of farewell, telling him she no longer loves him. She is distraught, she cries and before leaving, lets out a scream of love. Alfred suddenly returns so she rushes out of the room, pretending to go into the garden. He is informed of his father's visit during his absence and this worries him. Shortly afterwards, he reads the letter and learns

that his love is returning to her past life in Paris. He is filled with jealousy and bitterness. His father consoles him and takes advantage of the situation, convincing him to return home. Alfred is beside himself; maybe he has a rival in love. He hastens to find Violetta to get revenge.
The same evening, Flora Bervoix has a party at her home. The din of the masked dances starkly contrasts with the protagonists' feelings of solitude and anxiety. Alfred enters and immediately starts gambling, and winning. Violetta arrives, accompanied by Douphol. Alfred challenges the Baron at cards and repeatedly wins, at the same time provoking him by making allusions that hurt. Dinner is announced and everyone leaves the room.

Violetta comes back immediately. She has given Alfred a nod and he understands that she wants to talk. He comes in and listens, but it seems that dialogue is impossible: they are unable to communicate. They have hit a wall and she is forced to lie so as not to reveal the truth. She says she loves Douphol. On hearing this, Alfred loses control: in a fury of rage, he calls all the guests into the room and throws all his winnings at Violetta's feet, asking the company to witness that in so doing, he has paid back the money she spent on him. Everyone is astounded by his lack of social aplomb. Violetta faints and Alfred is upbraided by his father for his heartless conduct. Alfred, contrite, is escorted out by his father, but only after he has been challenged in a duel by Douphol.

ACT III

A month later, Violetta is ill in bed. She has little time left to live, Dr. Grenville informs Annina. Violetta is extremely weak: all she can do is drink some water, give instructions that what little money she has left be given to the poor, reread her letters. There is one letter in particular, from George Germont, telling her of Alfred's return. Having wounded the Baron in the duel, he fled abroad but is now returning to Paris to see her and to ask forgiveness, having learnt of the sacrifice she made for him. But it is too late. Violetta looks at herself in the mirror and sees what a ghost of her former self she is. All she can do is say goodbye to her past dreams of happiness. Outside it is Carnival and life goes on as normal. Momentarily, a ray of hope returns. Alfred rushes in and the two lovers exchange words of love and forgiveness. He promises to take her away from Paris where they'll be able to live happily together, but Violetta is already too ill. The arrival of George Germont, now ready to accept Violetta as a daughter, and Alfred's promise never to leave her again are too much. Violetta makes one final gesture of love: she gives Alfred a portrait of herself when she was young and beautiful, saying that is how she wants him to remember her.
For a fleeting moment she shows signs of recovery, only to fall back and expire.

VENTE
MOBILIER

La Traviata

Musica di Giuseppe Verdi - Libretto di Francesco Maria Piave

2013

22, 28 giugno

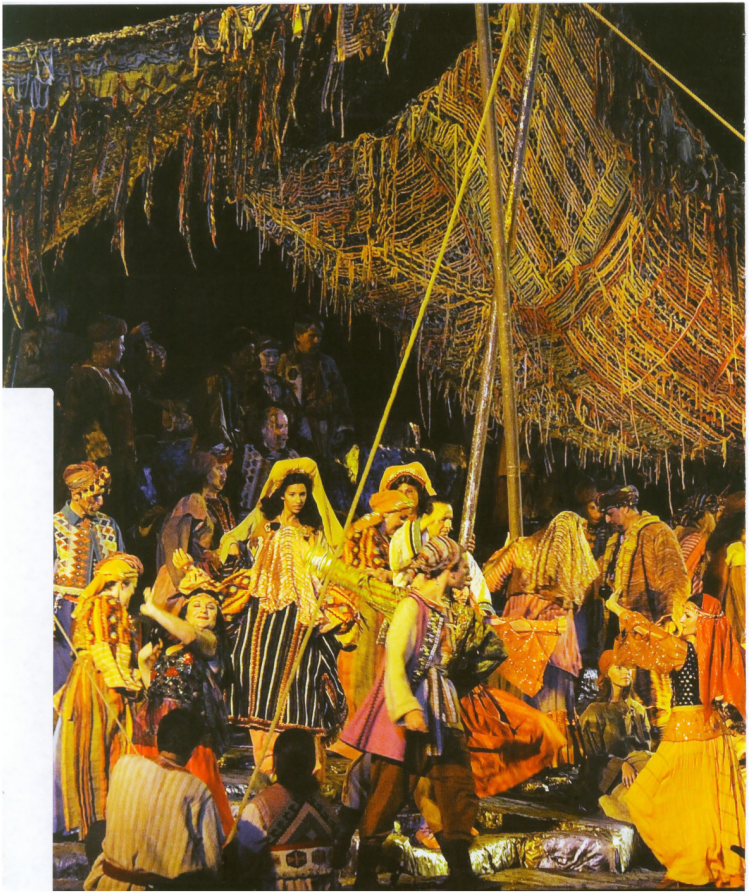
5, 12, 19, 23, 26 luglio

2, 8 agosto

Direttore	Andrea Battistoni
Regia, scene, costumi e luci	Hugo de Ana
Coreografia	Leda Lojodice
Violetta Valéry	Lana Kos (22, 28/6 – 5/7 – 2/8) Elena Mosuc (12, 19, 23/7) Maria Agresta (26/7 – 8/8)
Flora Bervoix	Sanja Anastasia (22, 28/6 – 5, 12/7) Chiara Fracasso (19, 23, 26/7 – 2, 8/8)
Annina	Teona Dvali (22, 28/6 – 5, 12, 19/7) Alice Marini (23, 26/7 – 2, 8/8)
Alfredo Germont	John Osborn (22, 28/6 – 12, 19/7) Francesco Meli (5/7 – 8/8) Matthew Polenzani (23, 26/7 – 2/8)
Giorgio Germont	Roberto Frontali (22, 28/6 – 5/7) Artur Rucinski (12, 19, 23/7) Leo Nucci (26/7) Fabio Capitanucci (2, 8/8)
Gastone di Letorières	Carlo Bosi (22, 28/6 – 5, 12/7) Stefano Consolini (19, 23, 26/7 – 2, 8/8)
Barone Douphol	Nicolò Ceriani (22, 28/6 – 5, 12/7) Federico Longhi (19, 23, 26/7 – 2, 8/8)
Marchese d'Obigny	Paolo Orecchia (22, 28/6 – 5, 12, 19/7) Dario Giorgelè (23, 26/7 – 2, 8/8)
Dottor Grenvil	Gianluca Breda (22, 28/6 – 5, 12, 19/7) Victor Garcia Sierra (23, 26/7 – 2, 8/8)
Giuseppe	Antonio Feltracco (22, 28/6 – 5, 12, 19, 23, 26/7) Cristiano Olivieri (2, 8/8)
Domestico/Commissionario	Andrea Cortese (22, 28/6 – 5, 12/7) Gabriele Ribis (19, 23, 26/7 – 2, 8/8)

ORCHESTRA, CORO, CORPO DI BALLO E TECNICI DELL'ARENA DI VERONA

Direttore del Coro	Armando Tasso
Direttore del Corpo di ballo	Maria Grazia Garofoli
Direttore Allestimenti scenici	Giuseppe De Filippi Venezia



Il Trovatore
trama

PARTE I
Il duello

Nell'atrio del palazzo dell'Aliaferia, a Saragozza, un gruppo di guardie assonnate attende il rientro del Conte di Luna. L'uomo sorveglia gli appartamenti di Leonora, dama della regina d'Aragona. È ossessionato dalla gelosia e teme che la giovane sia sedotta da un misterioso trovatore che ogni notte canta nei giardini del palazzo.
Per tenere svegli i suoi uomini, Ferrando, capitano delle guardie, racconta la paurosa vicenda che grava sul destino della famiglia. È la storia di una zingara - condannata al rogo per stregoneria dal padre del Conte di Luna - e della figlia Azucena che, per vendetta, rapisce uno dei due figli del nobile e lo brucia nello stesso luogo dov'è arsa la madre. Tutti maledicono Azucena: di lei si sono perse le tracce, ma l'attuale Conte, dopo che il padre è morto di dolore, continua a cercarla.
Suona la mezzanotte. I soldati, superstiziosi, sono convinti che il fantasma della zingara arsa viva infesti ancora il castello.

Nei giardini del palazzo, Leonora aspetta il trovatore. All'amica Ines svela i segreti del cuore: racconta di averlo conosciuto durante un torneo di cavalieri, poi la guerra civile spagnola li ha separati. Ora il giovane è ritornato e la visita ogni notte dedicandole una serenata. Lo ama a tal punto che è disposta a morire per lui.
Le donne rientrano nelle loro stanze e arriva il Conte di Luna con l'intenzione di dichiararsi a Leonora. Si arresta quando, in lontananza, risuona la voce del trovatore. Di colpo la situazione si fa incandescente. Leonora ritorna precipitosa in giardino e ingannata dall'oscurità finisce tra le braccia del Conte. L'equivoco si chiarisce con l'apparizione del trovatore che rivela la sua identità: è Manrico, non solo un rivale in amore, ma anche un pericoloso avversario politico del Conte. I due si sfidano a duello, Leonora cade svenuta.

PARTE II
La gitana

In un accampamento tra i monti della Biscaglia, gli zingari lavorano martellando sulle incudini. Arde un grande fuoco. Con l'occhio fisso sulle fiamme, Azucena intona una canzone lugubre: ha un'ossessione interiore, che la porta a rievocare continuamente il rogo della madre. Le è accanto Manrico, rimasto ferito dopo aver vinto il duello con il Conte di Luna. Azucena gli racconta la storia già descritta da Ferrando, rivivendo la tragedia dal suo punto di vista. Per vendicare la madre, in un raptus aveva rapito dalla culla il secondogenito del vecchio Conte, ma presa dall'angoscia lo aveva scambiato per errore con il proprio figlio nel momento di gettarlo tra le fiamme.
Sconcertato, Manrico le chiede allora di chi lui sia figlio. Azucena si riprende, cerca di ritrattare la confessione involontaria, lo invita a non dare ascolto a parole senza senso. Quasi spinto da un richiamo inconscio, il ragazzo le racconta che dopo aver vinto in duello il Conte, una voce misteriosa lo ha indotto a risparmiargli la vita. La zingara gli fa giurare che la prossima volta non ascolterà quella voce e lo incita a farsi strumento della sua vendetta.
Arriva un messaggero: Leonora, credendo morto Manrico, sta per farsi suora. Il giovane, nonostante la madre cerchi di fermarlo, si precipita

in convento per impedire a Leonora di prendere i voti.
Al convento, vicino alla rocca di Castellor, è già arrivato il Conte di Luna, nascosto nell'ombra insieme con le sue guardie. Vuole rapire Leonora, ma il piano viene sventato da Manrico, che irrompe con i suoi seguaci tra lo stupore generale: tutti lo credevano morto. Dopo aver disarmato il Conte e i suoi, il trovatore fugge con la giovane.

PARTE III
Il figlio della zingara

Vigilia di battaglia. Le truppe del Conte bivaccano nell'accampamento vicino a Castellor, la fortezza in mano ai ribelli dove si sono rifugiati Manrico e Leonora. I soldati fermano una zingara credendola una spia. È Azucena. Mentre il Conte di Luna la interroga, Ferrando riconosce in lei la donna che tanti anni prima aveva rapito il fratello del Conte. Sottoposta a tortura, Azucena si tradisce invocando nella disperazione il nome di Manrico perché venga a salvarla. Il Conte capisce di avere in mano non solo la responsabile della morte del fratello, ma anche la madre del rivale. La zingara viene condannata al rogo.
All'interno della fortezza, Manrico e Leonora stanno per sposarsi. La giovane è agitata da brutti presentimenti, Manrico cerca di tranquillizzarla ma anche in lui prevale un senso di rassegnazione. Mentre stanno entrando in chiesa per il rito, arriva la notizia che Azucena è stata catturata e sta per essere bruciata viva. Manrico chiama a raccolta i suoi uomini e, con slancio eroico, corre a salvare la madre.

PARTE IV
Il supplizio

Dopo la sconfitta, Manrico si trova rinchiuso con Azucena nel Palazzo dell'Aliaferia. Leonora, che era riuscita a far perdere le sue tracce, raggiunge di notte la torre dove il trovatore è prigioniero, decisa a salvargli la vita. È pronta a tutto, anche a concedersi al Conte di Luna, che ha già condannato Manrico alla decapitazione e la zingara al rogo. Ottenuta dal Conte la promessa che Manrico sarà salvo, Leonora prende di nascosto un veleno contenuto nel suo anello.

In una cella buia, Azucena non riesce a dormire, è ossessionata dal ricordo della madre e delle fiamme. Manrico la consola finché la donna si assopisce, cullandosi nell'illusione di ritornare un giorno alla vita libera e alla tranquillità dei loro monti. Entra precipitosamente Leonora, portando un clima di momentanea speranza: è venuta a liberare Manrico, ma lei non lo può seguire. Lui si insospettisce e la accusa di avergli procurato la libertà tradendo il loro amore. Tuttavia, quando vede gli effetti del veleno, si rende conto della fedeltà di Leonora e prova rimorso. La giovane gli muore tra le braccia. Il Conte ha visto tutto e capisce di essere stato ingannato, manda Manrico al patibolo e obbliga Azucena ad assistere all'esecuzione. Ma la zingara, trionfante, svela il mistero al Conte: Manrico era suo fratello. La madre, finalmente, è vendicata.

Il Trovatore
inhalt

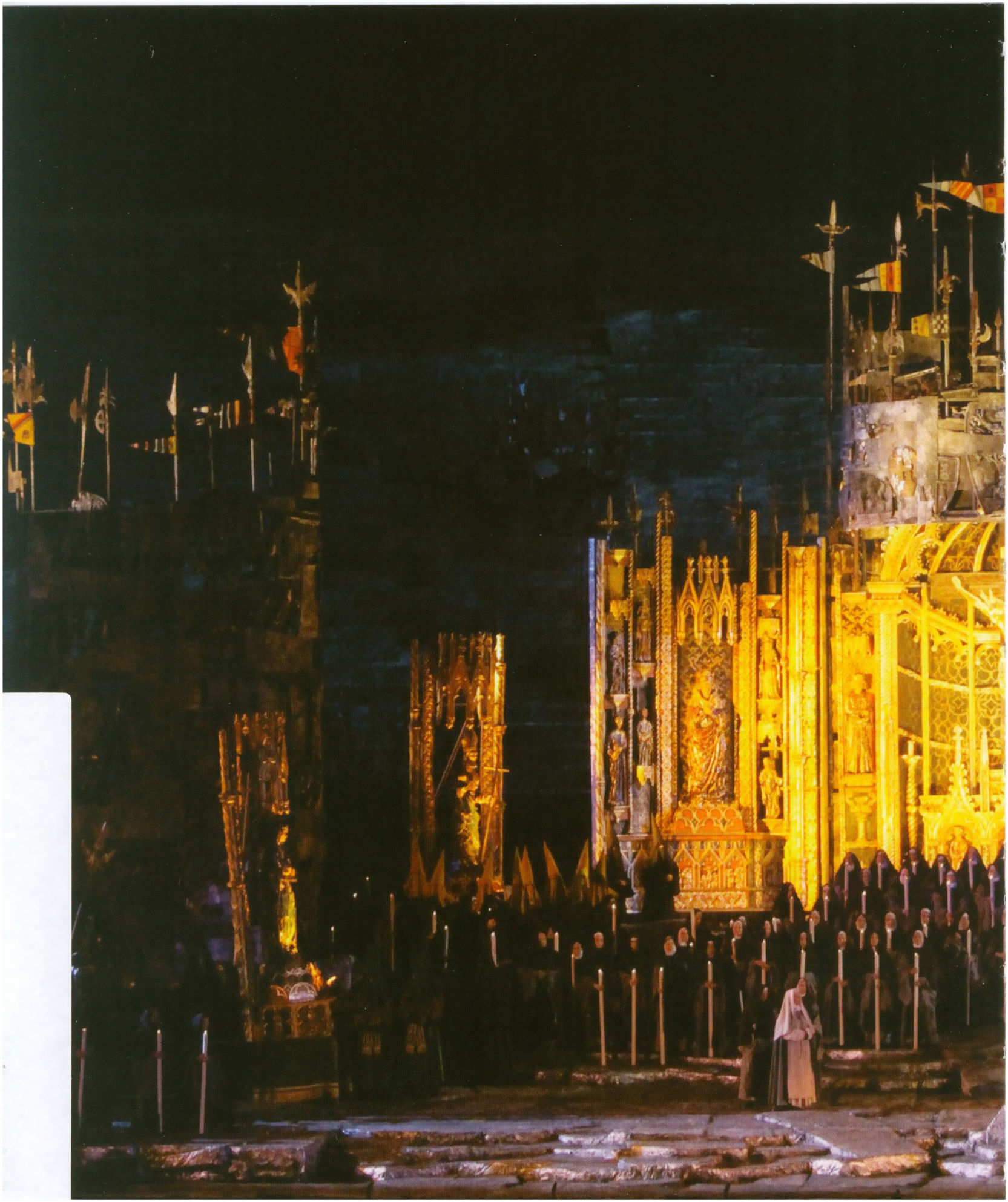
ERSTER AUFZUG
Der Zweikampf

In der Vorhalle des Aliaferia-Palastes in Saragossa wartet eine Gruppe verschlafener Soldaten auf die Rückkehr des Grafen Luna. Der Graf bewacht die Gemächer von Leonora, Hofdame der Königin von Aragonien. In ihm ist die Eifersucht entfacht, weil er fürchtet, dass die junge Frau von einem geheimnisvollen Troubadour verführt wurde, der jede Nacht in den Gärten des Palastes seine Serenaden singt.
Um die Soldaten wach zu halten, erzählt ihr Kapitän Ferrando die schauervolle Geschichte, die das Schicksal der adligen Familie geprägt hat. Er erzählt von einer Zigeunerin, die vom Vater des Grafen Luna als Hexe verbrannt wurde und von ihrer Tochter Azucena, die als Rache einen der zwei Söhne des Adligen entführte und den Jungen auf dem Platz verbrannte, wo ihre Mutter den Tod gefunden hatte. Azucena wurde von allen verflucht, nun sie ist verschwunden und unauffindbar. Der junge Graf nimmt, nachdem sein Vater am Schmerz zugrunde ging, die Suche nach Azucena auf.
Mitternacht. Die abergläubischen Soldaten sind sicher, dass das Gespenst der lebendig verbrannten Zigeunerin immer noch die Räume des Palastes heimsucht.

Leonore wartet im Garten des Palastes auf den Troubadour. Sie öffnet der vertrauten Inez ihr Herz, erzählt vom Treffen mit dem Troubadour auf einem Reiterturnier und von der schmerzlichen Trennung infolge des spanischen Bürgerkriegs. Doch nun ist ihr Liebhaber wieder im Lande und jede Nacht bringt er ihr ein Ständchen. Ihre Liebe ist so groß, dass sie ihr Leben für ihn opfern könne.
Die Damen ziehen sich in ihre Gemächer zurück und der Graf Luna nähert sich, denn er will Leonora seine Liebe gestehen. Aus der Ferne erklingt die Stimme des Troubadours; der Graf hält erstarrt inne und die Spannung wird spürbar. Leonora eilt in den Garten hinaus und in der Dunkelheit fällt sie versehentlich in die Arme des Grafen. Das Missverständnis klärt sich auf als der Troubadour aus dem Dunkeln hervortritt und seinen Namen sagt: Manrico, Nebenbuhler und gefährlicher, politischer Gegner des Grafen. Die Männer fordern sich zum Zweikampf auf. Leonora fällt in Ohnmacht.

ZWEITER AUFZUG
Die Zigeunerin

In einem Zigeunerlager in den Bergen von Biscaya hämmern die Zigeuner auf den Ambossen um ein hochloderndes Feuer. Azucena starrt in die Flammen und singt ein düsteres Lied; die Erinnerung an den Feuertod der Mutter quält ihre Seele. Bei ihr sitzt Manrico, der im Duell mit dem Grafen Luna verletzt wurde. Azucena singt vom tragischen Tod der Mutter, von dem bereits Ferrando.erzählt hatte. Um ihre Mutter zu rächen hatte sie in einem Wutanfall den zweitgeborenen Sohn des Grafen aus der Wiege entrissen. Doch in ihrem wahnsinnigen Schmerz hatte sie das Kind mit ihrem Sohn verwechselt und diesen in die Flammen geworfen.
Verblüfft fragt Manrico, wessen Sohn er sei. Azucena kommt wieder zu sich und versucht, das unbeabsichtigte



Il Trovatore

Geständnis rückgängig zu machen und bittet ihn, ihre unsinnigen Worte zu vergessen. Der junge Mann erzählt ihr, dass nach dem Sieg über den Grafen Luna eine geheimnisvolle Stimme und ein unbewusster Drang ihn davon abgehalten hatten, den Grafen zu töten. Die Zigeunerin nimmt ihm den Schwur ab, nicht mehr auf diese Stimme zu hören und Rächer ihrer Mutter zu werden.
Ein Bote kommt ins Lager und berichtet, dass Leonora aus Verzweiflung über den vermuteten Tod Manricos sich in ein Kloster zurückziehen will. Der junge Mann reißt sich von seiner Mutter los und eilt zum Kloster, um Leonores Gelübde zu verhindern.

Graf Luna ist bereits beim Kloster angelangt und hat sich mit seinen Wachen in der Nähe der Festung Castellor verborgen. Er will Leonora entführen, doch dies wird vom eindringenden Manrico und seinem Gefolge verhindert. Alle staunen, denn Manrico war als tot erklärt worden.
Der Graf und seine Soldaten werden entwaffnet und der Troubadour flieht mit der Geliebten.

DRITTER AUFZUG
Der Sohn der Zigeunerin

Der Tag vor dem Kampf: Die Truppen des Grafen haben ihr Lager in der Nähe der Festung Castellor aufgeschlagen, die in die Hände der Rebellen gefallen ist, und wo Manrico mit Leonore Zuflucht gefunden hat. Die Soldaten nehmen eine Zigeunerin fest und verdächtigen sie, eine Spionin zu sein. Die Zigeunerin ist Azucena. Während des Verhörs erkennt Ferrando in ihr die Frau, die vor vielen Jahren den Bruder des Grafen entführt hatte. Unter Folter bekennt Azucena ihre Tat und verzweifelt ruft sie nach Manrico. Der Graf kann somit feststellen, dass er nicht nur die Verantwortliche des Todes seines Bruders gefangen hat sondern auch die Mutter seines Nebenbuhlers. Die Zigeunerin wird zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt.
In der Festung sind die Vorbereitungen für die Vermählung von Manrico und Leonora im Gange. Die junge Frau ist von dunklen Vorahnungen geplagt. Manrico versucht, sie zu beruhigen, doch er selbst fühlt sich niedergeschlagen. Beim Eintritt in die Kirche erfahren sie, dass Azucena gefangen und zum Feuertod verurteilt wurde. Manrico ruft seine Männer zusammen und eilt, die Mutter zu retten.

VIERTER AUFZUG
Die Hinrichtung

Manricos Versuch ist nicht geglückt und er wird nun mit Azucena im Aliaferia-Palast gefangen gehalten. Leonora konnte beim Überfall fliehen und nachts begibt sie sich zum Turm, dem Kerker des Troubadours. Sie will ihn retten und ist zu allem bereit, sich auch aufopfernd dem Grafen hinzugeben. Dieser hat Manrico bereits zum Tode durch Enthauptung und die Zigeunerin zum Feuertod veurteilt. Nachdem der Graf ihr verspricht, Manrico zu befreien, nimmt Leonora heimlich das Gift zu sich, das sie in einem Ring verborgen hatte.

In dem dunklen Kerker kommt Azucena nicht zur Ruhe. Die Erinnerung an ihre Mutter und an das Feuer ist schmerzhaft. Manrico tröstet sie und sie schlummert endlich mit dem Gedanken ein, eines Tages wieder frei und friedlich in den Bergen leben zu können. Plötzlich erscheint Leonora; sie bringt den Gefangenen einen Schimmer Hoffnung. Manrico sei freigesprochen, berichtet sie, doch sie könne ihm nicht in die Freiheit folgen. Er schöpft Verdacht und beschuldigt sie, für seine Freiheit ihre Liebe verraten zu haben. Nachdem er jedoch die Wirkung des Giftes bemerkt, erkennt er Leonoras Treue und wird von Gewissensbissen geplagt. Die Geliebte stirbt in seinen Armen. Der Graf hat die Szene verfolgt und begreift, dass er hintergangen worden ist; er befiehlt Manricos Hinrichtung und verpflichtet Azucena, dieser beizuwohnen. Die Zigeunerin enthüllt dem Grafen triumphierend das Geheimnis über Manricos Herkunft. Ihre Mutter ist endlich gerächt worden.

Il Trovatore
synopsis

ACT I
The Duel

In the vestibule of the palace of Aljaferia in Saragoza, a group of sleepy guards await the return of the Count di Luna. A man is watching the apartments of Leonora, lady-in-waiting to the Queen of Aragon. He is obsessed with jealousy and fears that the young woman is being seduced by a mysterious troubadour who sings in the palace gardens every evening.
Ferrando, captain of the guards, seeks to keep his men awake by recounting the tragedy that hangs over the Count's family. It is the story of a gypsy woman, burnt at the stake for witchcraft on the orders of the Count di Luna's father and of her daughter, Azucena who, out of revenge, abducts one of the nobleman's children and burns him in the same place as her mother. Everyone curses Azucena: in fact, no-one knows where she is, but the actual Count, following his father's death of a broken heart, continues looking for her.
Midnight chimes. The soldiers and the superstitious are convinced that the ghost of the gypsy burnt alive still lives and infests the castle.

In the public gardens, Leonora awaits her troubadour. She reveals her innermost secret to her friend, Ines: she had met him during a tournament of cavaliers but then the years of civil war had separated them. Now the young man has returned and he visits her each night, to serenade her. She loves him and admits she is even willing to die for him.
The women re-enter their rooms and the Count arrives, intending to declare his love to Leonora. He stops, however, when he hears the troubadour's voice in the distance. The situation instantly becomes heated. Leonora rushes out into the gardens and, deceived by the dark, finishes in the Count's arms. The misunderstanding is clarified when the troubadour appears and reveals his identity: he is Manrico, not only the Count's rival in love, but also a dangerous political enemy. The two challenge each other to a duel. Leonora faints and falls to the ground.

ACT II
The Gypsy

In a camp in the mountains of Biscay, the gypsies begin their work, hammering on anvils. A big fire burns. With her eyes fixed on the flames, Azucena starts singing a lugubrious song: she is continually obsessed by her mother's pyre. Manrico, wounded in the duel with the Count, is beside her. Azucena tells him the story, already told by Ferrando, reliving the tragedy from her point of view. To avenge her mother's death, in a raptus she abducted the old Count's second child from his cradle, but in her frenzy she flung her own child into the fire, not the Count's. Disconcerted, Manrico then asks her whose son he is. Azucena regains her composure, tries to retract her involuntary confession and invites him not to take heed of idle talk. Almost as if driven by an unconscious call, the lad recounts that after having fought and won the duel with the Count, a mysterious voice had told him to spare the Count's life. The gypsy makes him swear that next time he will not listen to that voice and she urges him to take vengeance.
A messenger arrives to tell Manrico that Leonora believes he is dead and that she intends to enter a convent. The young man, notwithstanding his mother's

attempts to dissuade him, hurries off to the convent to impede Leonora from taking her vows.
Count di Luna has, however, already arrived at the convent near the Rock of Castellor and has hidden himself in the shadows, along with his guards. His intention is to abduct Leonora but his plan is thwarted by Manrico who appears with his henchmen, much to the stupor of all present (everyone had believed him dead). After having disarmed the Count and his men, Leonora flees with Manrico.

ACT III
The Gypsy's Son

It is the eve of the battle. The Count's troops set up camp near Castellor, the fortress in the hands of the rebels where Leonora and Manrico have taken refuge. The soldiers stop a gypsy, believing her to be a spy. It is Azucena. While she is being interrogated by Count di Luna, Ferrando recognizes her as the woman who had abducted the Count's brother many years previously. Under torture, out of desperation, Azucena gives herself away by invoking Manrico's name in the hope that he will come and save her. Count di Luna now realizes that the woman he has in his hands is not only the person who burnt his brother, but also the mother of his rival in love. He has her condemned to the stake.
Inside the fortress, Leonora and Manrico are preparing to marry. Leonora, however, is agitated by an awful presentiment. Manrico seeks to tranquillise her but he, too, is uneasy, filled with a sense of resignation. As they enter the church for the ceremony, news reaches them that Azucena has been captured and is to be burnt alive. Manrico musters all his men and with heroic dash, rushes off to save his mother.

ACT IV
The Torment

Manrico is defeated. He and his mother are imprisoned in the Palace of Aljaferia. At night Leonora, who has managed to disappear without trace, reaches the tower where her troubadour is imprisoned determined to save him. She will do anything, even marry the Count who has condemned Manrico to decapitation and the gypsy woman to the stake. Once the Count has promised her that Manrico will be spared, she secretly swallows some poison which she has hidden in her ring.
In a dark cell Azucena cannot sleep. She is obsessed by the vision of her mother in the flames. Manrico consoles her and finally the woman drops off, comforted by the illusion that one day she will return to a free life, and to the peace of their mountains.
Leonora rushes in, bringing a momentary ray of hope. She has come to free Manrico but she cannot leave with him. Manrico is suspicious and accuses her of having procured his freedom by betraying their love. But when he sees the effects of the poison, he realizes that she has remained loyal and is filled with remorse. She dies in his arms. The Count observes the scene, and realizing he has been deceived, sends Manrico to the scaffold immediately, forcing Azucena to witness the execution.
As the troubadour is beheaded, Azucena triumphantly reveals the mystery to the Count: Manrico was his brother. She has finally had revenge.

"His intention is to abduct Leonora but his plan is thwarted by Manrico who appears with his henchmen, much to the stupor of all present"

Il Trovatore

Musica di Giuseppe Verdi
Libretto di Salvatore Cammarano, Leone Emanuele Bardare

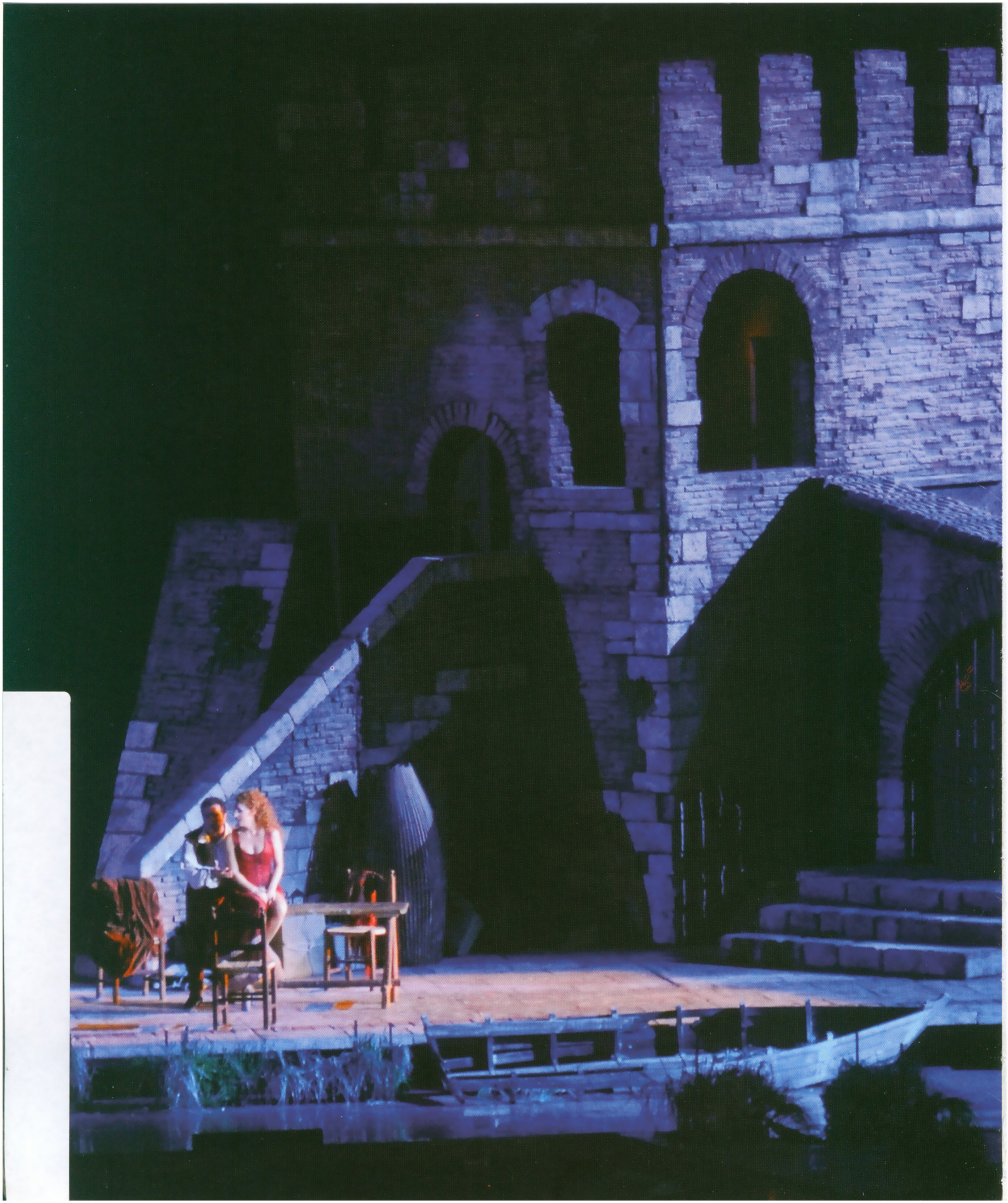
2013

6, 10, 20, 24, 27 luglio

Direttore	Giuliano Carella
Regia e scene	Franco Zeffirelli
Costumi	Raimonda Gaetani
Coreografia ripresa da	El Camborio Lucia Real
Maestro d'armi	Renzo Musumeci Greco
Il Conte di Luna	Artur Rucinski (6/7) Dalibor Jenis (10, 20, 24, 27/7)
Leonora	Hui He (6, 10/7) Leah Crocetto (20, 24, 27/7)
Azucena	Anna Smirnova (6, 10/7) Elena Gabouri (20/7) Andrea Ulbrich (24, 27/7)
Manrico	Carlo Ventre
Ferrando	Roberto Tagliavini (6, 10, 20/7) Sergej Artamonov (24, 27/7)
Ines	Elena Borin
Ruiz	Paolo Antognetti
Un vecchio zingaro	Victor Garcia Sierra
Un messo	Cristiano Olivieri

ORCHESTRA, CORO, CORPO DI BALLO E TECNICI DELL'ARENA DI VERONA
Balletto spagnolo di Lucia Real & El Camborio

Direttore del Coro	Armando Tasso
Direttore del Corpo di ballo	Maria Grazia Garofoli
Direttore Allestimenti scenici	Giuseppe De Filippi Venezia



Rigoletto *trama*

ATTO I

Al Palazzo ducale di Mantova si dà una festa. Il Duca confida a un cortigiano l'intenzione di sedurre una ragazza che ha adocchiato in chiesa e pedinato fino a casa. È un predatore sessuale, capace di tutto, anche di cambiare identità pur di raggiungere il suo scopo. Intanto, corteggia la contessa di Ceprano, facendo infuriare il marito, che di fronte a tutti viene sbeffeggiato dal gobbo Rigoletto, buffone di corte. I cortigiani, convinti che Rigoletto abbia un'amante, decidono di vendicarsi e si danno appuntamento per elaborare un piano. Si aprono quindi le danze, ma il clima festaiolo viene interrotto bruscamente dall'arrivo del conte di Monterone, che accusa il Duca di avergli disonorato la figlia. La perfidia del buffone non si arresta neppure di fronte al dolore di un padre. Monterone risponde con uno scatto d'ira furibonda: maledice prima il Duca, che lo fa arrestare, e poi Rigoletto, che rimane raggelato.

A notte fonda, Rigoletto rientra a casa. Sta ripensando alla maledizione di Monterone, quando si imbatte in Sparafucile, un sicario che gli prospetta, in caso di bisogno, la possibilità di eliminare un rivale. Rimasto solo, il vecchio riflette sulla sua condizione di infimo e crudele servitore del potere, costretto a far ridere il Duca tra l'odio dei cortigiani. È consapevole di essere deforme fisicamente quanto abietto sotto il profilo morale. Eppure anche lui è capace di amare. Il suo unico affetto è la figlia che, dopo la morte della moglie, tiene segregata in casa. Gilda gli corre incontro, il legame tra i due è profondo, ma alle richieste della ragazza di sapere qualcosa in più della sua famiglia, Rigoletto è irremovibile: le nasconde la sua identità, le vieta di uscire e di incontrare chiunque. La affida alla sorveglianza di Giovanna, custode poco fidata che, in cambio di denaro, fa entrare il Duca nel cortile di casa. È lui che aveva avvicinato Gilda in chiesa e ora, fingendo di essere studente e povero, le dichiara il suo amore. Lei ricambia con il trasporto di una ragazza ingenua, che non ha consapevolezza di sé. Partito il Duca, arrivano i cortigiani per rapire Gilda, che credono l'amante del buffone. Dopo averlo bendato, coinvolgono nell'azione lo stesso Rigoletto, facendogli credere di voler rapire la moglie di Ceprano dal palazzo di fronte. Quando il vecchio si accorge di essere stato beffato, è ormai tardi. L'angoscia della maledizione esplode in un grido straziato.

ATTO II

Il Duca è nervoso e contrariato: dopo essere tornato in casa di Gilda, ha scoperto il rapimento. Per essere un seduttore seriale, sembra quasi sincero quando si intenerisce al pensiero della ragazza. I cortigiani gli raccontano l'avventura notturna, lui capisce che la rapita è Gilda e la raggiunge.
Entra Rigoletto. Canticchia, fa l'indifferente. È irrequieto. Quando gli è chiaro che la figlia si trova nella stanza accanto con il Duca, perde il controllo. Infuriato, si getta contro la porta, urla ai cortigiani che lo trattengono che lì dentro c'è sua figlia. Li insulta, li minaccia, poi piangendo implora di riaverla.
Gilda esce dalla stanza e cerca

la protezione del padre, che imperiosamente fa uscire i presenti. La giovane confessa tutto: l'incontro in chiesa con l'uomo che si fingeva studente, l'innamoramento, il trauma di aver conosciuto l'amore in modo diverso da come l'immaginava. Mentre Rigoletto la consola, passa Monterone che viene portato in carcere da due guardie: guarda il ritratto del Duca e nota con amarezza che la maledizione non ha avuto alcun effetto. Rigoletto, nonostante la figlia ancora innamorata implori perdono per il Duca, giura vedetta.

ATTO III

Di notte, Rigoletto raggiunge con la figlia la locanda di Sparafucile in riva al Mincio. Vuole che Gilda, spiando l'interno, si renda conto dell'indegnità dell'uomo che ama. Il Duca arriva travestito da ufficiale,

chiede una stanza, del vino e canta una canzonetta amorosa. Corteggia quindi Maddalena, la sorella di Sparafucile, al quale Rigoletto ha chiesto di sopprimere il Duca. Le schermaglie amorose tra il seduttore e Maddalena si intrecciano con la disperazione di Gilda e il proposito di vendetta di Rigoletto.
Il vecchio impone alla figlia di partire subito per Verona, in abiti maschili, e si accorda con Sparafucile. Si avvicina un temporale. Il Duca va a dormire, Maddalena cerca di convincere il fratello a risparmiare il giovane: è troppo bello e lei ne è innamorata. Gilda ascolta il colloquio. Maddalena insiste, incita il fratello a eliminare il gobbo. Sparafucile rifiuta, ha una sua etica professionale: mai tradire i clienti. Meglio uccidere qualche altro avventore. Esplode la tempesta. Gilda, che ha sentito tutto, decide d'impulso di farsi uccidere per salvare, insieme con la vita del Duca, il suo amore idealizzato. Bussa alla porta, entra e viene colpita a morte.
Il temporale si placa, è mezzanotte. Rigoletto riappare, salda il debito con Sparafucile e ritira il sacco con il cadavere per gettarlo nel fiume. Si sente trionfante, ma da lontano arriva la voce del Duca che canta. Disperato, apre il sacco mentre un lampo illumina il volto di Gilda. Alla ragazza rimane ancora un filo di fiato per spiegare il suo gesto e chiedere perdono. La maledizione si è compiuta.

Rigoletto *inhalt*

ERSTER AKT

Im Herzogspalast von Mantua ist ein Fest im Gange. Der Herzog vertraut einem seiner Höflinge die Absicht an, ein junges Mädchen verführen zu wollen, mit dem er in der Kirche liebäugelt und dann bis nach Hause verfolgt hat. Er ist ein Schürzenjäger, der zu allem fähig ist, auch sich zu verkleiden, nur um sein Ziel zu erreichen. Zur Zeit schäkert er mit der Gräfin von Ceprano, deren Mann in Wut gerät und vor allen Gästen vom buckligen Hofnarren Rigoletto verhöhnt wird. Die Höflinge sind überzeugt, dass Rigoletto eine Geliebte habe und entschliessen, sich an ihm zu rächen. Sie wollen sich treffen, um einen Racheplan auszuklügeln. Der Tanz wird eröffnet, aber die festliche Unterhaltung wird plötzlich durch das Auftreten des Grafen von Monterone unterbrochen, der den Herzog beschuldigt, seine Tochter entehrt zu haben. Die Böswilligkeit des Hofnarren kennt auch angesichts des Schmerzes eines Vaters keinen Halt. Monterone reagiert mit einem Wutausbruch: er verflucht zuerst den Herzog, der ihn festnehmen lässt und dann auch Rigoletto, der wie erstarrt zurückbleibt.

Spät in der Nacht kehrt Rigoletto nach Hause zurück. Der Fluch des Grafen Monterone geht ihm nicht aus dem Sinn; er trifft auf den Meuchelmörder Sparafucile, der ihm vorschlägt, falls nötig, einen seiner Rivalen aus dem Wege zu schaffen. Allein geblieben, denkt der Alte an seine Situation als grausamen und gemeinen Machtdiener, der gezwungen ist, den Herzog vor den ihn hassenden Höflingen zu belustigen. Er ist sich seiner Missgestaltung sowie seiner moralischen Niedrigkeit bewusst. Aber auch er ist zu Liebe fähig und seine einzige Liebe ist seine Tochter, die er nach dem Tode seiner Frau zu Hause verborgen hält. Gilda eilt ihm entgegen, die Beziehung zwischen Vater und Tochter ist eng, aber auf die Bitte des Mädchens, etwas mehr über ihre Familie zu erfahren, bleibt Rigoletto unbeugsam: er verbirgt ihr ihre Identität, verbietet ihr auszugehen und Leute zu treffen. Er vertraut sie der Aufsicht von Giovanna, einer wenig vertrauenswürdigen Gouvernante an, die gegen Bezahlung den Herzog ins Haus lässt. Er ist der Mann, der mit Gilda in der Kirche liebäugelt hatte und jetzt, als armer Student verkleidet, ihr seine Liebe gesteht. Sie erwidert diese mit der arglosen Begeisterung eines jungen Mädchens, das sich ihrer Handlungen nicht bewusst ist. Kaum hat der Herzog das Haus verlassen, tauchen die Höflinge auf, um Gilda zu entführen, die sie für die Geliebte des Hofnarren halten. Nachdem sie ihm die Augen verbunden haben, gewinnen sie dessen Mithilfe, da sie ihm vormachen, sie wollen die Gemahlin des Grafen Ceprano entführen, die im Palast gegenüber wohnt. Als der Alte bemerkt, dass man sich über ihn lustig gemacht hat, ist es zu spät. Die Bangigkeit vor dem Fluch äussert sich in einem verzweifelten, qualvollen Schrei.

ZWEITER AKT

Der Herzog ist nervös und verärgert: nachdem er zurück zu Gildas Haus gekehrt ist, hat er deren Entführung entdeckt. Als berüchtigter Gewohnheitsverführer scheint er fast glaubhaft, wenn er ergriffen an Gilda denkt. Die Höflinge erzählen ihm vom nächtlichen Abenteuer; er erät, dass die Entführte Gilda ist und eilt zu ihr.

Rigoletto

DRITTER AKT

Rigoletto tritt singend ein und täuscht Gleichgültigkeit vor. Er ist ruhelos. Als er sicher ist, dass sich seine Tochter in Begleitung des Herzogs im Zimmer nebenan befindet, verliert er seine Selbstkontrolle. Wütend stürzt er sich gegen die Tür, schreit den Höflingen zu, die ihn zurückhalten, dass dort drinnen seine Tochter sei. Er beschimpft sie, bedroht sie, und letztendlich fleht er sie unter Tränen an, sie ihm zurückzugeben.

Gilda stürzt aus dem Zimmer und sucht den Schutz ihres Vaters, der allen Anwesenden gebieterisch befiehlt, das Zimmer zu verlassen. Das junge Mädchen gesteht alles: die Begegnung in der Kirche mit dem als Studenten verkleideten Mann, die Tatsache, sich in ihn verliebt zu haben und auch die seelische Erschütterung über eine Liebe, die sie sich anders vorgestellt habe. Während Rigoletto seine Tochter tröstet, wird Monterone von zwei Wächtern ins Gefängnis abgeführt: er blickt auf das Porträt des Herzogs und muss mit Bitternis feststellen, dass sein Fluch keine Wirkung hervorgerufen hat. Rigoletto schwört Rache zu nehmen, obwohl seine Tochter ihn um Vergebung für den Herzog anfleht.

Nachts gelangt Rigoletto mit seiner Tochter in die Spelunke von Sparafucile am Ufer des Mincio. Er will, dass Gilda sich von der Unehrenhaftigkeit des Geliebten überzeugen lässt, wenn sie ihn ungesehen belauscht. Der als Offizier verkleidete Herzog tritt in die Spelunke, verlangt ein Zimmer, Wein, und singt munter ein Liebeslied vor sich hin. Er macht Maddalena, der Schwester von Sparafucile, den Hof; Rigoletto hat indessen mit Sparafucile den Mord am Herzog ausgehandelt. Die Liebesbeteuerungen zwischen dem Verführer und Maddalena verflechten sich mit der Verzweiflung Gildas und dem Rachevorhaben Rigolettos.
Der alte Hofnarr befiehlt seiner Tochter, sofort in Männerverkleidung nach Verona abzureisen und trifft die letzten Abmachungen mit Sparafucile. Ein Gewitter ist im Anzug. Der Herzog geht schlafen, Maddalena gibt sich alle Mühe, um ihren Bruder davon zu überzeugen, den jungen Mann zu schonen: sie sei in den gutaussehenden Herzog verliebt. Gilda belauscht das Gespräch, Maddalena besteht darauf und hetzt ihren Bruder auf, den buckligen Hofnarren zu beseitigen. Sparafucile weigert sich, auch er habe ein Berufsethik, die ihm auferlege, niemals einen Kunden zu verraten. Es wäre besser, einen anderen Gast zu beseitigen. Das Gewitter ist ausgebrochen. Gilda, die alles mit angehört hat, entscheidet impulsiv, sich ermorden zu lassen, um das Leben des Herzogs und auch ihre idealisierte Liebe zu retten. Sie klopft an die Spelunkentür, tritt ein und wird erdolcht. Das Gewitter zieht ab, es ist Mitternacht. Rigoletto erscheint, begleicht seine Schuld mit Sparafucile und nimmt den Sack mit der Leiche entgegen, um ihn in den Fluss zu werfen. Er ist seines Triumphes sicher, aber plötzlich erklingt aus der Ferne die singende Stimme des Herzogs. Verzweifelt öffnet Rigoletto den Sack und ein Blitz erhellt Gildas Antlitz. Mit letzter Kraft erklärt das junge Mädchen seine Geste und bittet ihren Vater um Verzeihung. Der Fluch ist vollzogen.

Rigoletto *synopsis*

ACT I

There is a party at the Ducal Palace in Mantua. The Duke confides to a courtier that he intends to seduce a girl whom he has seen in church and even followed her home afterwards. He is a young profligate, capable of anything, even to changing his identity in order to attain his aims. In the meantime, he is courting the Countess of Ceprano, thereby infuriating her husband who, in front of all the people present, is mocked by Rigoletto, the hunchback, court jester. The courtiers, convinced that Rigoletto has a lover, decide to take revenge and agree to meet to work out a plan. The dancing starts but the festive atmosphere is brusquely interrupted by the arrival of the old Count Monterone who accuses the Duke of having betrayed his daughter. Rigloetto mocks the old man. In his rage Monterone hurls an awful curse first, at the Duke and has him arrested and then, on Rigoletto who becomes afraid.

In the dead of night, Rigoletto returns home. He is thinking about Monterone's curse when he bumps into Sparafucile, an assassin, who wants a job to do. Rigloletto says he will send for him if he needs him. On his own once more, Rigoletto meditates on his condition as a cripple but also as a cruel servant of power, forced to make the Duke laugh but surrounded by courtiers who hate him. He is aware of his physical and moral deformation. Yet, even he, is capable of loving. The only affection he feels is for his daughter who, since his wife's death, he has kept hidden from the world.
Gilda runs to meet him and he greets her affectionately, but when she asks him for information about his family, Rigoletto clams up. He hides his true identity from her, forbids her to go out and meet anyone else. He entrusts her supervision to Giovanna, an unreliable person who lets the Duke into the courtyard of the house in exchange for money. It was the Duke who had approached Gilda in church and now, disguised as a poor student he declares his love for her. She is won over, filled with the joy of a young, inexperienced girl. When the Duke leaves, the courtiers arrive, masked, to kidnap Gilda, the girl they believe to be the jester's lover. When they meet Rigoletto, they tell him they are going to kidnap a lady the Duke is very fond of. Rigoletto wants to join in the fun and he, too, puts on a mask. They lead in a circle and stop before his own house. While they abduct Gilda, blindfolding her, he even holds the ladder for them. All the while they make him believe it is Ceprano's wife they want to kidnap from the building opposite. When the old man realizes he has been made fun of, it is already too late. His anguish over the curse culminates in a heart-rending scream.

ACT II

The Duke is nervous and out of sorts: he has returned from Gilda's house and learns about the kidnap. For someone who is a serial seducer, he seems almost sincere as his voice softens when thinking of the girl. The courtiers recount their nocturnal adventure. He learns that Gilda is being kept secretly in an adjoining room. He goes to her joyfully.
Rigoletto enters, humming, feigning indifference, hoping to find Gilda. He is restless. When he realizes, however, that

his daughter is in the next room with the Duke, he loses control. Infuriated, he throws himself at the door, shouting at the courtiers who try to hold him back. They insult him and threaten him. Crying, he begs to have her back. Gilda enters the room and she and her father embrace. The courtiers are astonished, and confused. Rigoletto urges those present to leave.
She confesses everything: meeting a young man disguised as a student in church, falling in love with him, the trauma of having learnt about love in a different way from what she had imagined. While Rigoletto is consoling her, Monterone passes by escorted by two guards, on his way to prison. He looks at the Duke's face and observes with bitterness that the curse has had no effect.
Rigoletto cries that vengeance - on the Duke -will not long be delayed.

ACT III

At night, Rigoletto arrives at Sparfucile's inn on the banks of the Mincio with his daughter, dressed in man's attire. He wants her to realize the unworthiness of the man she loves. The Duke arrives disguised as an officer, asks for a room and some wine and sings a love song to Maddalena, Sparafucile's sister. The love skirmishes between the Duke and Maddalena intertwine with Gilda's desperation and her father's plan of revenge.
Rigoletto tells his daughter to leave for Verona where he will join her. He now bargains with Sparafucile to murder the Duke. A storm is coming. The Duke goes to bed and Maddalena seeks to convince her brother to spare the young man: he's very handsome and she's in love with him. Rigoletto departs, but unbeknown to everyone, Gilda returns and overhears the entire conversation. Maddalena insists and eggs her brother on to kill the hunchback, instead. Sparafucile refuses, after all, he has his professional ethic: never to betray guests. It would be better, he says, to kill some other regular customer. At this point the storm blows up. Gilda, who has heard everything decides impulsively to be killed herself, as a way of saving the Duke's life along with her idealized love. She knocks on the door, enters and is shot dead. The storm dies down. At midnight, as agreed, Rigoletto reappears, settles his debt with Sparafucile and takes away the sack with the body in it, intending to throw it into the river.
He feels triumphant as he walks away, but then in the distance he hears the Duke, singing. Desperation now seizes him. He stops, opens the sack and a flash of lightning reveals Gilda's face. The girl is still alive, but only just, and manages to explain her gesture, asking for her father's forgiveness. The curse is complete.

Rigoletto

Musica di Giuseppe Verdi - Libretto di Francesco Maria Piave

2013

9, 13, 16, 23,
30 agosto

6 settembre

Direttore	Riccardo Frizza (9, 13, 30/8 – 6/9) Plácido Domingo (16, 23/8)
Regia	Ivo Guerra
Scene	Raffaele Del Savio
Costumi	Carla Galleri
Il Duca di Mantova	Saimir Pirgu (9, 13, 16/8) Gianluca Terranova (23, 30/8 – 6/9)
Rigoletto	Leo Nucci (9, 13, 16, 23/8) Ivan Inverardi (30/8 – 6/9)
Gilda	Aleksandra Kurzak (9, 23/8) Olga Peretyatko (13, 16/8) Sonya Yoncheva (30/8 – 6/9)
Sparafucile	Konstantin Gorny (9, 13, 16/8) Paolo Battaglia (23, 30/8 – 6/9)
Maddalena	Anna Malavasi
Giovanna	Milena Josipovic
Il Conte di Monterone	Abramo Rosalen
Marullo	Marco Camastra
Matteo Borsa	Saverio Fiore (9, 13, 16/8) Francesco Pittari (23, 30/8 – 6/9)
Il Conte di Ceprano	Dario Giorgelè
La Contessa di Ceprano	Stefania Abbondi
Usciere di corte	Victor Garcia Sierra
Paggio della Duchessa	Irene Favro

ORCHESTRA, CORO E TECNICI DELL'ARENA DI VERONA

Direttore del Coro	Armando Tasso
Direttore Allestimenti scenici	Giuseppe De Filippi Venezia

Roméo et Juliette *trama*

ATTO I

Un coro evoca la storia che sta per svolgersi: un dramma che, come spesso accade, inizia con una festa. Siamo nel Palazzo dei Capulets a Verona. Tra gli invitati in maschera girano Tybalt e Pâris, cugino e promesso sposo di Juliette, figlia del padrone di casa. Una ragazza bellissima. Capulets la presenta orgoglioso agli ospiti e tutti ne sono incantati.
Al ricevimento arriva in incognito un altro gruppo di giovani, tra cui Roméo – rampollo dei Montaigus, famiglia rivale dei Capulets - e l'amico Mercutio. Roméo ha brutti presentimenti, vorrebbe andarsene. Mercutio, scherzando, tenta di minimizzare l'inquietudine dell'amico. Quando Roméo vede Juliette, è subito colpo di fulmine. Non sa ancora che lei è una Capulets. Intanto, la nutrice Gertrude cerca di convincere Juliette che Pâris è un ottimo partito, ma la ragazza non si sente ancora pronta per il matrimonio. Poi Roméo ferma Juliette. L'approccio inizialmente sembra formale, ma gradualmente i due giovani si aprono al dialogo fino a esprimere la propria sintonia. L'incantesimo è rotto da Tybalt, che riconosce la voce di Roméo. I ragazzi scoprono così di appartenere a famiglie divise da un odio secolare. Prima che scoppi la rissa, Mercutio trascina fuori Roméo, mentre il padre di Juliette calma Tybalt invita gli ospiti a continuare la festa.

ATTO II

Di notte, con l'aiuto del paggio Stéphano, Roméo entra di nascosto nel giardino dei Capulets. Sotto la finestra illuminata di Juliette, esprime la sua passione paragonando la bellezza della ragazza al sole nascente. Juliette si affaccia al balcone, ammette di ricambiare il sentimento. Il dialogo si fa appassionato, ma viene interrotto da alcuni servitori che sospettano la presenza del paggio di Roméo e intendono dargli una lezione. Gertrude li depista e chiama Juliette in casa. Inutilmente. I due innamorati riprendono il loro dialogo amoroso e si giurano amore eterno. Vorrebbero fermare il tempo, allontanare il momento della separazione. Si lasciano con la promessa di rivedersi il giorno dopo.

ATTO III

Frate Laurent accoglie nella sua cella Roméo e Juliette: i due giovani chiedono di unirsi in matrimonio. Il religioso acconsente, nella speranza che il loro amore possa riappacificare le famiglie. Li sposa alla presenza di Gertrude.
Intanto, vicino al palazzo dei Capulets, il paggio Stéphano sta cercando Roméo. È lui a scatenare inesorabilmente la tragedia: con la spavalda incoscienza dei ragazzi, provoca i servitori dei Capulets intonando una canzone allusiva che racconta la storia di una bianca tortorella tenuta prigioniera. Il valletto Grégorio lo sfida a duello. A quel punto Mercutio interviene per dare aiuto al paggio, mentre Tybalt si schiera a fianco di Grégorio. L'arrivo di Roméo sul luogo della rissa fa aumentare la tensione. Tybalt sfida i rivali, Roméo respinge la

provocazione, dichiarando che ha buone ragioni per rinunciare, suo malgrado, a battersi. Ma il suo intervento non placa gli animi: Tybalt lo accusa di viltà, poi si scontra con Mercutio e lo uccide. Si scatena quindi la violenza di Roméo che a sua volta trafigge Tybalt. Il trambusto attira un gruppo di cittadini, mentre una fanfara annuncia il Duca di Verona, che riserva parole durissime alle famiglie rivali e decreta l'esilio per Roméo.

ATTO IV

Roméo passa l'ultima notte prima di partire per l'esilio nella stanza di Juliette. Lei lo perdona per l'uccisione del cugino. L'ebbrezza dell'innamoramento è più forte di tutto: dei lutti, dell'inquietudine, della paura del distacco annunciato dal canto dell'allodola. Nel concedersi all'amore come alla più alta delle follie, i due amanti vanno al di là dei propri gesti e delle proprie intenzioni: sovvertiranno così l'ordine costituito fino alle estreme conseguenze.
Partito Roméo, entrano Capulets e Frate Laurent. Il padre conferma la sua insensibilità annunciando alla figlia che il giorno stesso sposerà Pâris. Rimasto solo con Juliette, il religioso spiega alla ragazza il suo piano per sottrarla al matrimonio: dovrà bere un potente narcotico che provoca la morte apparente, lui avvertirà Roméo e il giorno dopo, al suo risveglio, potranno fuggire insieme.
Arriva il momento delle nozze.
La cerimonia sembra procedere regolarmente fino a quando Juliette avverte gli effetti del filtro e cade a terra tra lo sconcerto generale.
Tutti la credono morta.

ATTO V

Frate Laurent non è riuscito a informare Roméo dello stratagemma usato per sabotare le nozze con Pâris. Convinto che Juliette sia morta davvero, il giovane entra nella cripta dei Capulets e, dopo aver visto l'amata esanime, sempre bellissima, si avvelena spinto dalla disperazione.
Juliette si risveglia, Roméo le è accanto, ma la felicità di rivederlo dura poco: il ragazzo sta morendo. A lei non resta altro da fare che togliersi la vita per stargli sempre accanto. Si pugnala.
I due ragazzi spirano abbracciati chiedendo perdono a Dio.

Roméo et Juliette *inhalt*

ERSTER AKT

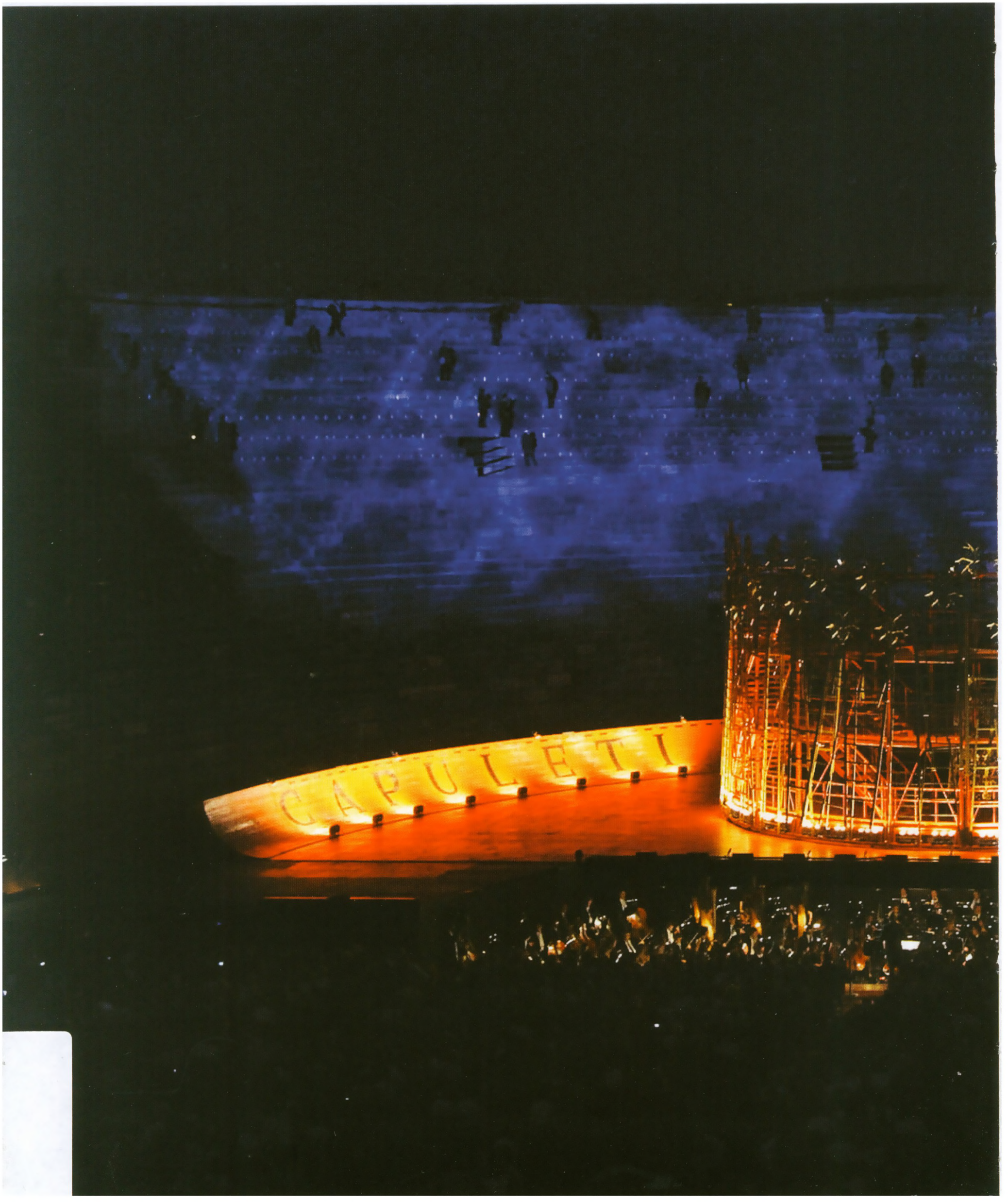
Der Chor erzählt vom Drama, das sich abspielen wird und das, wie so oft, mit einem Fest beginnt. Das Fest findet im Palast der Capulets in Verona statt; Tybalt und Páris, Cousin und Verlobter Juliettes, Tochter des Hausherrn, sind unter den maskierten Gästen. Das Mädchen ist wunderschön; ihr Vater stellt sie den Gästen vor, die von ihrer Schönheit entzückt sind.
Auf das Fest kommt, von allen unerkannt, eine Gruppe junger Männer, darunter Roméo, Sohn der adligen Familie Montaigue, die mit den Capulets befeindet ist, und sein Freund Mercutio. Roméo ist von unguten Vorahnungen geplagt und möchte das Fest verlassen, doch Mercutio beschwichtigt scherzend seine Unruhe. Als Roméo Juliette sieht, verliebt er sich schlagartig in sie. Er weiß noch nicht, dass sie eine Capulet ist.
Die Amme Gertrude versucht, Juliette zu überzeugen, dass Páris eine gute Partie sei, doch das Mädchen sagt, sie sei für eine Vermählung noch nicht bereit. Roméo hält Juliette an. Anfangs sind sie sehr befangen, doch bald öffnen sie ihre Herzen und finden zueinander. Die Verzauberung wird von Tybalt unterbrochen, der Roméos Stimme erkannt hat. Den jungen Verliebten wird plötzlich klar, dass sie zwei Familien angehören, die sich seit Jahrhunderten mit tiefem Hass bekämpfen. Bevor die Schlägerei beginnt, schleppt Mercutio Roméo ins Freie, während Juliettes Vater Tybalt beschwichtigt und die Gäste auffordert, weiter zu feiern.

ZWEITER AKT

Roméo dringt nachts mit Hilfe des Pagen Stéphano heimlich in Capulets Garten ein. Er steht unter Juliettes Fenster, erklärt ihr seine Leidenschaft und vergleicht ihre Schönheit mit der aufgehenden Sonne. Juliette erscheint auf dem Balkon und beteuert, seine Gefühle zu erwidern. Der leidenschaftliche Liebesdialog wird von einigen Dienern unterbrochen, die die Anwesenheit von Roméos Pagen vermuten und diesem einen Denkzettel geben wollen. Gertrude düpiert die Diener und ruft Juliette ins Haus zurück. Ihr Rufen bleibt unerhört: Die beiden Liebenden führen ihr Liebesduett fort und schwören sich ewige Treue. Sie möchten die Zeit zum Stillstand bringen, den Augenblick der Trennung fernhalten. Beim Abschied versprechen sie einander, sich am Tag darauf wiederzusehen.

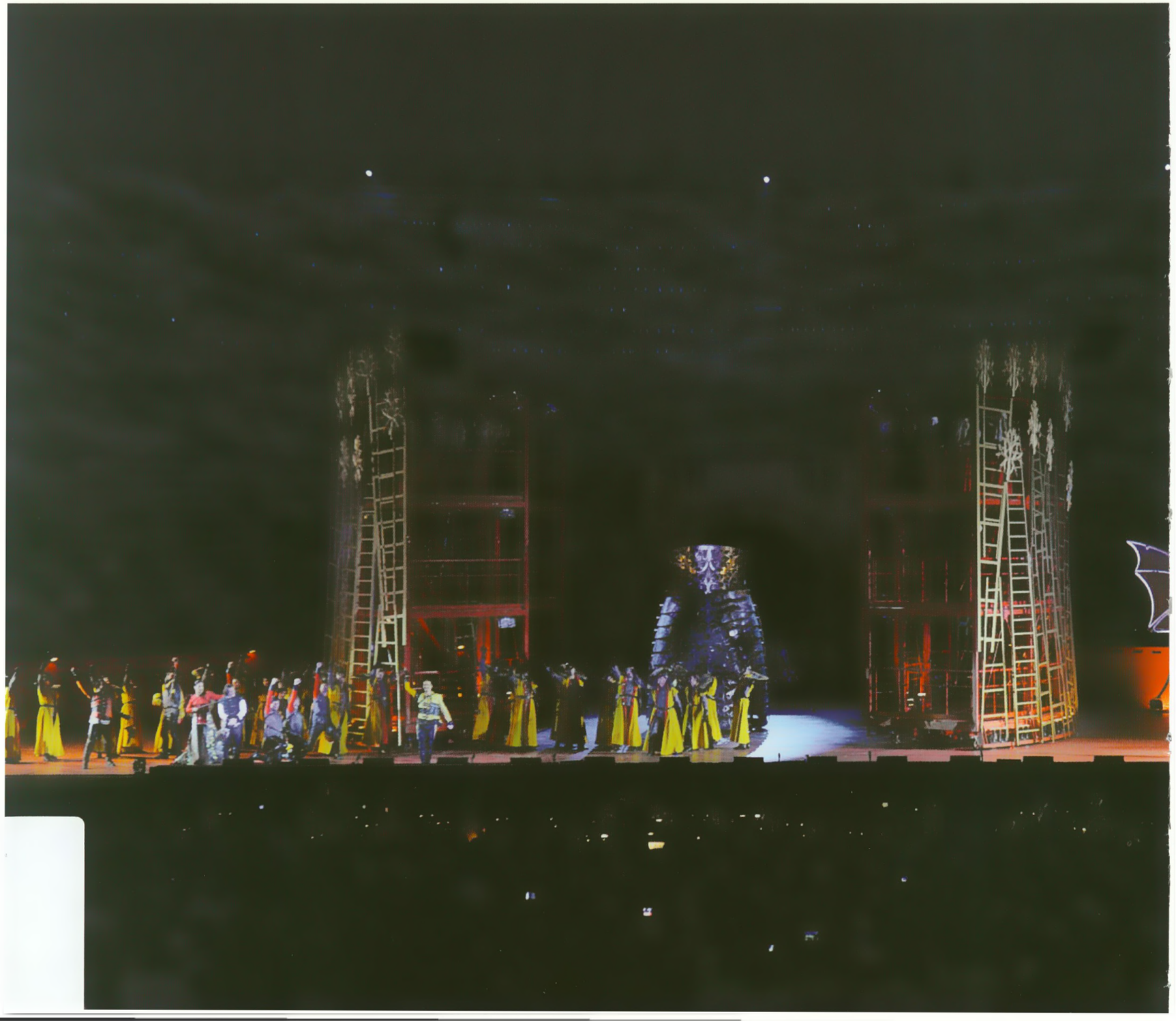
DRITTER AKT

Frère Laurent empfängt Roméo und Juliette in seiner Zelle. Sie bitten ihn, sie zu verheiraten. Der Pater vermählt sie in Anwesenheit von Gertrude, denn er hofft, dass die Liebe des jungen Paares Frieden in ihre Familien bringen kann.
In der Nähe des Palasts der Capulets sucht indessen der Page Stéphano nach Roméo. Es ist er, der die unabwendbare Tragödie heraufbeschwört: mit dreister Unbewußtheit, wie sie nur junge Menschen besitzen, provoziert er die Diener der Capulets mit einem Spottlied, das von einer weißen Taube erzählt, die gefangen gehalten wird. Der Page Grégorio fordert ihn zum Duell auf. Mercutio eilt dem Pagen zu Hilfe und


CAPULETI

Roméo et Juliette

Tybalt steht drohend an Grégorios Seite. Roméo tritt zu den Streitenden und die Spannung erhöht sich. Tybalt fordert die Rivalen heraus, Roméo läßt sich nicht provozieren und meint, dass er gute Gründe habe, die Herausforderung nicht anzunehmen. Seine Worte beschwichtigen die aufgewühlten Männer nicht, Tybalt nennt ihn Feigling, er kämpft mit Mercutio und tötet ihn. Dies entfacht Roméos wut und er ersticht Tybalt. Durch den Lärm aufmerksam gemacht, eilen einige Bürger herbei und eine Fanfare kündigt den Eintritt des Fürsten von Verona an. Er spricht harte Worte zu den Streitenden und verbannt Roméo aus der Stadt.



VIERTER AKT

Roméo verbringt mit Juliette die Nacht vor dem Exil; sie verzeiht ihm die Tötung ihres Cousins. Die Liebe ist stärker als die Trauer, die Sorge und Angst vor der Trennung, die vom Gesang der Nachtigall angekündigt wird. Völlig hingerissen von ihrer Leidenschaft, vergisst das Paar die Wirklichkeit und stürzt somit die bestehende Ordnung um bis zur extremen Konsequenz.
Nach Roméos Abschied treten Capulet und Frère Laurent in Juliettes Gemach; der Vater bestätigt seine Gefühllosigkeit, indem er ihr verkündet, dass sie noch am selben Tag Pâris zu heiraten habe.
Sobald der Pater mit Juliette alleine bleibt, eröffnet er ihr seinen Plan, um diese Heirat zu verhindern. Ein Schlaftrunk wird sie in einen scheintoten Zustand versetzen, er wird Roméo rufen und am darauffolgenden Tag, nach ihrem Aufwachen, werden sie zusammen fliehen können.
Die Hochzeitszeremonie beginnt und alles scheint ruhig zu verlaufen, bis Juliette die Wirkung des Zaubertranks fühlt und unter allgemeinem Entsetzen zu Boden sinkt. Alle glauben an ihren Tod.

FÜNFTER AKT

Frère Laurent ist es nicht gelungen, Roméo von seinem Plan zur Vereitelung der Vermählung mit Pâris berichten; überzeugt von Juliettes Tod, eilt Roméo zur Gruft der Capulets, sieht seine wunderschöne Geliebte leblos im Grabe liegen und vergiftet sich aus Verzweiflung. Juliette erwacht aus ihrem Scheinschlaf und findet Roméo neben sich. Die Freude darüber hält leider nur kurz an, denn Roméo liegt im Sterben. Juliette sieht keinen anderen Ausweg als sich zu töten und sie ersticht sich mit einem Dolch. Die zwei Liebenden sterben eng umschlungen und bitten Gott um Verzeihung für ihre Tat.

Roméo et Juliette *synopsis*

ACT I

A chorus evokes the story taking place: a drama which, as often happens, starts with a party.
We are at the home of the Capulet family in Verona. The guests are all wearing masks, among them Tybalt and Paris, cousin and fiancé respectively of Juliet, daughter of the host. She is a beautiful girl; her father is proudly presenting her to society and all the guests find her enchanting.
Another group of young people arrive incognito, one of whom is Romeo -heir to the Montagues, a rival family- along with his friend, Mercutio. Romeo has an awful presentiment. He wants to go. Mercutio, jokingly, seeks to calm his friend's fears.
When Romeo meets Juliet, they are instantly attracted to each other.
He doesn't know her identity yet.
Meanwhile, Gertrude, Juliet's confidante, seeks to convince her that Paris is an optimum choice for a husband, but the girl admits she does not feel ready for marriage just yet. Then Romeo stops her. His initial approach is formal but the two gradually open up to dialogue, finishing in real harmony. The spell is broken by Tybalt who recognises Romeo's voice. The two now discover they belong to families that have been divided by hatred for centuries. Before a riot breaks out, Mercutio drags Romeo away while Juliet's father calms Tybalt and invites the guests to stay. The party will continue.

ACT II

That night Stephano, Romeo's page, helps Romeo to enter the Capulets' garden secretly. Below Juliet's illuminated window, he expresses his passion for her, comparing her beauty to the rising sun. Juliet appears at the balcony, dreamingly admitting that she, too, loves this young man. At this point Romeo reveals himself. A passionate dialogue follows, interrupted though by some servants who suspect that Romeo's page is in the vicinity and they want to give him a lesson. Gertrude, however, decides to lead them off the track by calling Juliet inside. In vain. Juliet reappears at the balcony and they take up their dialogue once more, swearing eternal love. They wish to stop time, delaying the moment of separation. Finally they part, promising to see each other the following day.

ACT III

Friar Lawrence is in his cell and welcomes the young couple. The two ask him to unite them in marriage.
He agrees to marry them, hoping that their love will serve to end the enmity between the two families. Gertrude witnesses the marriage.
Meanwhile, Stephano is looking for Romeo in the vicinity of the Capulet home. It will, in fact, be he who triggers off the tragedy: with the bold foolhardiness of youth, he provokes the servants of the Capulet household by singing a song which recounts the story of a white dove held prisoner. This infuriates Gregorio, a valet, who challenges him to a duel. Mercutio intervenes to help Stephano while Tybalt

takes Gregorio's side. Romeo's arrival in the middle of the brawl serves only to increase the tension. Tybalt challenges his rivals while Romeo refuses the provocation, declaring that he has good reasons for not fighting. His intervention, however, does not calm the waters. Tybalt insults him, strikes Mercutio and slays him. This is enough to bait Romeo who now enters the scene and stabs Tybalt. The scuffle attracts the attention of the people nearby. Then a fanfare announces the arrival of the Duke of Verona who harshly criticizes the behaviour of the rival families and decrees that Romeo be banished from Verona.

ACT IV

Romeo spends his last night before exile in Juliet's bedroom. She forgives him for killing her cousin. Their love is stronger than anything else; than the deaths, than worry, than their fear of separation as announced by the song of the skylark. In giving into love, as if it were the height of madness, the two lovers go beyond their personal gestures and intentions: they reverse constituted order, accepting the extreme consequences.
As Romeo leaves, the Capulets and Friar Lawrence enter. Juliet's father reveals his insensitivity, confirming that his daughter will marry Paris that very day. Juliet remains alone with Friar Lawrence for a while and tells him she would prefer death to separation from her Romeo. He reveals his plan to free her of this duty: she will have to drink a potent sleeping potion just before her proposed wedding to Paris. She will go into a trance and everyone will think she is dead. He will then inform Romeo and the following day when she awakes, he will come and they will be able to flee together.
The moment of the wedding arrives. The ceremony seems to proceed normally until, at a certain point, Juliet succumbs to the effects of the love potion and sinks, unconscious, into her father's arms, creating general consternation. All the guests think she is dead.

ACT V

Romeo has not received Friar Lawrence's message explaining the ruse to sabotage Juliet's marriage to Paris. He arrives and when he walks into the Capulet crypt and sees his beloved Juliet lying there lifeless yet beautiful as always, he is convinced she is dead. Beside himself with grief, he swallows a vial of poison.
Juliet, however, wakes up and sees Romeo beside her. But their happiness will be briefly lived. Romeo tells her he will soon be dead and Juliet, realizing that life without her Romeo will be impossible, draws out a dagger and stabs herself. In death they will always be together.
The young lovers die in each other's arms, asking for God's mercy.

Roméo et Juliette

Musica di Charles Gounod - Libretto di Jules Barbier e Michel Carré

2013

31 agosto

4, 7 settembre

Direttore	Marko Letonja
Regia	Francesco Micheli
Scene	Edoardo Sanchi
Costumi	Silvia Aymonino
Lighting designer	Paolo Mazzon
Coreografia	Nikos Lagousakos

Juliette	Marina Rebeka
Stéphano	Nino Surguladze
Gertrude	Sanja Anastasia
Roméo	Francesco Demuro
Tybalt	Paolo Antognetti
Benvolio	Francesco Pittari
Mercutio	Mario Cassi (31/8 – 4/9) Artur Rucinski (7/9)
Pâris	Nicolò Ceriani
Grégorio	Dario Giorgelè
Capulet	Enrico Marrucci
Frère Laurent	Giorgio Giuseppini
Le Duc de Vérone	Deyan Vatchkov

ORCHESTRA, CORO, CORPO DI BALLO E TECNICI DELL'ARENA DI VERONA

Direttore del Coro	Armando Tasso
Direttore del Corpo di ballo	Maria Grazia Garofoli
Direttore Allestimenti scenici	Giuseppe De Filippi Venezia

Messa da Requiem

di Giuseppe Verdi

2013

13 luglio

Direttore	Myung-Whun Chung
Scene	Igor Mitoraj
Lighting designer	Paolo Mazzon
Soprano	Hui He
Tenore	Fabio Sartori
Mezzosoprano	Daniela Barcellona
Basso	Vitalij Kowaljow

ORCHESTRA, CORO E TECNICI DELL'ARENA DI VERONA

Direttore del Coro	Armando Tasso
Direttore Allestimenti scenici	Giuseppe De Filippi Venezia

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Maestro del Coro	Claudio Marino Moretti

Highlights

Gala Verdi

La Traviata
Rigoletto
Il Trovatore

Musiche di
Giuseppe Verdi

2013

17 luglio

Regia	Stefano Trespidi
Scene	Giuseppe De Filippi Venezia
Coordinamento costumi	Silvia Bonetti
Lighting designer	Paolo Mazzon

La Traviata, I atto	*Direttore*	Andrea Battistoni
	Violetta Valéry	Aleksandra Kurzak
	Alfredo Germont	Francesco Meli
	Flora Bervoix	Chiara Fracasso
	Marchese d'Obigny	Dario Giorgelè
	Barone Douphol	Nicolò Ceriani
	Dottor Grenvil	Gianluca Breda
	Gastone di Letorières	Carlo Bosi

Rigoletto, II atto	*Direttore*	Riccardo Frizza
	Rigoletto	Leo Nucci
	Gilda	Nino Machaidze
	Il Duca di Mantova	Vittorio Grigolo
	Marullo	Marco Camastra
	Matteo Borsa	Carlo Bosi
	Il Conte di Ceprano	Dario Giorgelè
	Conte di Monterone	Abramo Rosalen
	Paggio della Duchessa	Stefania Abbondi
	Usciere di corte	Victor Garcia Sierra

Il Trovatore, IV atto	*Direttore*	Giuliano Carella
	Leonora	Hui He
	Manrico	Carlo Ventre
	Il Conte di Luna	Artur Rucinski
	Ruiz	Paolo Antognetti
	Azucena	Daniela Barcellona

ORCHESTRA, CORO, CORPO DI BALLO E TECNICI DELL'ARENA DI VERONA

Direttore del Coro	Armando Tasso
Direttore del Corpo di ballo	Maria Grazia Garofoli
Direttore Allestimenti scenici	Giuseppe De Filippi Venezia

Gala Domingo Harding

2013

15 agosto

Direttore Daniel Harding

Solisti Plácido Domingo
Evelyn Herlitzius
Violeta Urmana
Susanna Branchini
Vitalij Kowaljow
Francesco Meli

ORCHESTRA E CORO DELL'ARENA DI VERONA

Direttore del Coro Armando Tasso

Highlights

Gala Domingo Operalia

2013

20 agosto

Direttore Daniel Oren

Solisti Plácido Domingo
vincitori delle edizioni
del Concorso Operalia

ORCHESTRA DELL'ARENA DI VERONA

PLÁCIDO DOMINGO'S
OPERALIA
THE WORLD OPERA COMPETITION
TWENTIETH EDITION 1993 2013

TEATRO FILARMONICO DI VERONA

25 AGOSTO 2013, ORE 20.00
CONCERTO DELLA FINALE DEL CONCORSO

DIRETTORE PLÁCIDO DOMINGO

ORCHESTRA DELL'ARENA DI VERONA

Finalisti

Lena Belkina, mezzo-soprano, *Ucraina*
Pablo Ricardo Bemsch, tenore, *Argentina*
Dušica Bijelić, soprano, *Serbia*
Benjamin Bliss, tenore, *USA*
Alexey Bogdanchikov, baritono, *Russia*
Zach Borichevsky, tenore, *USA*
Mirella Bunoaica, soprano, *Romania*
Gianluca Buratto, basso, *Italia*
Jessica Rose Cambio, soprano, *Italia/USA*
Valeriu Caradja, baritono, *Moldavia*
Hae Ji Chang, soprano, *Corea del Sud*
Won Whi Choi, tenore, *Corea del Sud*
Irina Churilova, soprano, *Russia*
Tracy Cox, soprano, *USA*
Vladimir Dmitruk, tenore, *Bielorussia*
Julie Fuchs, soprano, *Francia*
Aida Garifullina, soprano, *Russia*
Gelena Gaskarova, soprano, *Russia*
Rena Harms, soprano, *USA*
Megan Hart, soprano, *USA*
Soloman Howard, basso, *USA*
Claudia Huckle, contralto, *Regno Unito*
Jaeyoon Jung, tenore, *Corea del Sud*
Maria Kataeva, mezzo-soprano, *Russia*
Jaeheui Kwon, tenore, *Corea del Sud*
Dorottya Láng, mezzo-soprano, *Ungheria*
Dmitry Lavrov, baritono, *Russia*
Irina Lévian, soprano, *Ucraina*
Kathryn Lewek, soprano, *USA*
Ao Li, bass-baritone, *Cina*
Perrine Madoeuf, soprano, *Francia*
Oleksandr Malyshko, baritono, *Ucraina*
Sidney Outlaw, baritono, *USA*
Marina Pinchuk, mezzo-soprano, *Russia*
Diego Silva, tenore, *Messico*
Valeria Tornatore, mezzo-soprano, *Italia*
Anna Tsartsidze, soprano, *Georgia*
Alla Vasilevitsky, soprano, *Israele*
Ki Hun Yoon, baritono, *Corea del Sud*
Yang Zhang, baritono, *Cina*

Major Partner

UniCredit

Official Sponsors

intimissimi

CATTOLICA
SOCIETÀ CATTOLICA DI ASSICURAZIONE

Automotive Partner

VOLKSWAGEN
GROUP ITALIA S.P.A.

Mobility Partner

DB BAHN

Official Partners

PROFUMERIE Douglas

saba parcheggi

SARTORI DI VERONA

infracom

Veronabooking.com

GRANA PADANO

Verona Brescia
GardaAeroporti

AirDolomiti
Lufthansa

MATILDE VICENZI

in Job

eismann

CHIC OUTLET SHOPPING
FIDENZA VILLAGE

VERONAFIERE

MSC CROCIERE

PERFORMANCE iNLIGHTING

IL GIOCO DEL LOTTO

Media Partners

classica
Solo su sky Canale 728

RTL 102.5

Opere
e stagioni

	RAPPRESENTAZIONI
1) **Aida** di Giuseppe Verdi 1951, 1953, 1954, 1913, 1920, 1927, 1936, 1946, 1955, 1958, 1960 1961, 1963, 1966, 1968, 1969, 1971, 1972, 1974, 1976, 1977, 1980 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1992 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012	597 (28*)
2) **Carmen** di Georges Bizet 1914, 1948, 1955, 1957, 1961, 1965, 1970, 1975, 1980, 1984, 1990 1993, 1995, 1996, 1997, 1999, 2002, 2003, 2006, 2008, 2009, 2010 2012	226 (17*)
3) **Nabucco** di Giuseppe Verdi 1938, 1956, 1962, 1971, 1981, 1989, 1991, 1992, 1994, 1996, 1998 2000, 2001, 2002, 2003, 2005, 2007, 2008, 2011	176 (10*)
4) **Turandot** di Giacomo Puccini 1928, 1937, 1948, 1954, 1958, 1969, 1975, 1979, 1983, 1988, 1991 1995, 2003, 2005, 2009, 2010, 2012	128 (4*)
5) **La Traviata** di Giuseppe Verdi 1946, 1952, 1965, 1970, 1979, 1987, 1993, 2000, 2001, 2003, 2004 2007, 2011	99 (6*)
6) **Tosca** di Giacomo Puccini 1937, 1939, 1956, 1962, 1966, 1974, 1984, 1990, 1998, 1999, 2002 2006, 2008, 2009, 2012	99 (3*)
7) **Rigoletto** di Giuseppe Verdi 1928, 1939, 1949, 1957, 1966, 1981, 1991, 1995, 1997, 1998, 2001 2003, 2004, 2008	91
8) **Il Trovatore** di Giuseppe Verdi 1926, 1933, 1949, 1953, 1959, 1968, 1978, 1985, 2001, 2002, 2004 2010	80 (3*)
9) **La Bohème** di Giacomo Puccini 1938, 1950, 1957, 1964, 1973, 1982, 1992, 1994, 2005, 2007, 2011	78 (5*)
10) **Cavalleria rusticana** di Pietro Mascagni 1935, 1952, 1960, 1964, 1967, 1972, 1977, 1989 1993, 1995, 2006	76 (2*)
11) **La Gioconda** di Amilcare Ponchielli 1925, 1934, 1947, 1952, 1956, 1963, 1973, 1980, 1988, 2005	69 (3*)
12) **Madama Butterfly** di Giacomo Puccini 1978, 1983, 1987, 1997, 1999, 2004, 2006, 2010	65 (2*)
13) **La Forza del destino** di Giuseppe Verdi 1930, 1950, 1953, 1959, 1967, 1975, 1978, 1989, 2000	63
14) **Pagliacci** di Ruggero Leoncavallo 1922, 1960, 1977, 1993, 1995, 2006	47 (2*)
15) **Mefistofele** di Arrigo Boito 1920, 1931, 1937, 1950, 1954, 1964, 1979	45 (3*)
16) **Un Ballo in maschera** di Giuseppe Verdi 1932, 1947, 1962, 1972, 1986, 1998	38 (1*)
17) **Il Barbiere di Siviglia** di Gioachino Rossini 1948, 1956, 1996, 2007, 2009, 2011	37

Opere
e stagioni

	RAPPRESENTAZIONI
18) **Andrea Chénier** di Umberto Giordano 1924, 1934, 1951, 1967, 1986	36 (1*)
19) **Otello** di Giuseppe Verdi 1936, 1948, 1955, 1982, 1994	30
20) **Norma** di Vincenzo Bellini 1923, 1935, 1957, 1965, 1994	28
21) **Lucia di Lammermoor** di Gaetano Donizetti 1934, 1961, 1968, 1976	23 (2*)
22) **Lohengrin** di Richard Wagner 1922, 1933, 1949, 1963	22 (1*)
23) **Faust** di Charles Gounod 1929, 1939, 1947, 1959	21
24) **La Fanciulla del West** di Giacomo Puccini 1949, 1960, 1986	18 (1*)
25) **Macbeth** di Giuseppe Verdi 1971, 1982, 1997	18
26) **Il Figliuol prodigo** di Amilcare Ponchielli 1919	17 (1*)
27) **Don Carlo** di Giuseppe Verdi 1969, 1992	16
28) **Boris Godunov** di Modest Musorgskij 1930, 1952, 1976	15 (1*)
29) **Sansone e Dalila** di Camille Saint-Saëns 1921, 1974	14
30) **Roméo et Juliette** di Charles Gounod 1977 (in italiano), 2011, 2012	13 (2*)
31) **Nerone** di Arrigo Boito 1926	12 (3*)
32) **Il Piccolo Marat** di Pietro Mascagni 1921	12
33) **La Favorita** di Gaetano Donizetti 1938, 1958	9
34) **Il Re** di Lahore di Jules Massenet 1923	9
35) **Attila** di Giuseppe Verdi 1985	8
36) **Isabeau** di Pietro Mascagni 1929	8
37) **Mosè** di Gioachino Rossini 1925	8
38) **Orfeo** di Claudio Monteverdi 1990 (Mantova, Palazzo Ducale)	8
39) **L'Africana** di Giacomo Meyerbeer 1932	7

(* recite sospese o annullate per pioggia)

Opere
e stagioni

	RAPPRESENTAZIONI
40) **La Vedova allegra** di Franz Lehár 1999	7
41) **La Vestale** di Gaspare Spontini 1927	7
42) **Don Giovanni** di Wolfgang Amadeus Mozart 2012	6
43) **I Lombardi alla prima Crociata** di Giuseppe Verdi 1984	6
44) **Manon Lescaut** di Giacomo Puccini 1970	6
45) **Parsifal** di Richard Wagner 1924	6
46) **Ernani** di Giuseppe Verdi 1972	5
47) **Guglielmo Tell** di Gioachino Rossini 1931	5
48) **I Maestri cantori** di Richard Wagner 1931	5
49) **Manon** di Jules Massenet 1951	5
50) **Simon Boccanegra** di Giuseppe Verdi 1973	5 (1*)
51) **Gli Ugonotti** di Giacomo Meyerbeer 1933	5
52) **Loreley** di Alfredo Catalani 1935	4
53) **I Pescatori di perle** di Georges Bizet 1950	4
54) **Elisir d'amore** di Gaetano Donizetti 1936	3
55) **Giulietta e Romeo** di Riccardo Zandonai 1939	3
56) **L'incantesimo** di Italo Montemezzi 1952	3
57) **Tannhäuser** di Richard Wagner 1938	3
58) **La Walkiria** di Richard Wagner 1950	3
59) **Marta** di Friedrich von Flotow 1929	2

Balletti
e stagioni

	RAPPRESENTAZIONI
1) **Romeo e Giulietta** di Sergej Prokof'ev 1955, 1971, 1982, 1991, 1998°	21 (1*)
2) **Coppelia** di Leo Délibes 1948, 1954, 1972, 2001°	15
3) **Giselle** di Adolphe Adam 1970, 1974, 1985, 2008°	15
4) **Lo Schiaccianoci** di Pëtr Il'ič Čaikovskij 1976, 1979, 1987	15 (1*)
5) **Zorba il Greco** di Mikis Theodorakis 1988, 1990, 2002°	15
6) **Il Lago dei cigni** di Pëtr Il'ič Čaikovskij 1952, 1954, 1964, 1982	13 (2*)
7) **Don Chisciotte** di Ludwig Minkus 1981, 2003°	11 (1*)
8) **La Bella addormentata** di Pëtr Il'ič Čaikovskij 1952, 1966, 1978	9
9) **Excelsior** di Romualdo Marenco 1983, 1984	9
10) **Il Principe Igor** di Aleksandr Borodin (Ouverture e Danze Polovesiane) 1967	8
11) **Suite ucraina** 1967	8
12) **Bolero** di Maurice Ravel 1948, 1977	7
13) **Il Carillon magico** di Riccardo Pick Mangiagalli 1922	7
14) **Carmina Burana** di Carl Orff 1992°, 2009°	7
15) **Il sogno veneto** di Shakespeare (musiche rinascimentali) 2005°, 2007°	7
16) **La Strada** di Nino Rota 1989	7
17) **La Vedova Allegra** di Franz Lehàr 2004°	6
18) **Antonio e Cleopatra** di Sergej Prokof'ev 1996°	5
19) **Cabiria** di Giuseppe Cali 1994°	5 (1*)
20) **Capriccio spagnolo** di Nikolaj Rimskij-Korsakov 1954, 1965	5
21) **Cenerentola** di Sergej Prokof'ev 1973	5

(* recite sospese o annullate per pioggia)

Balletti
e stagioni

	RAPPRESENTAZIONI
22) **Processo a Maria de Leyva** di Johann Sebastian Bach 1986°	5
23) **Rito d'amore** di Gustav Mahler 1986°	5
24) **Shéhérazade** di Nikolaj Rimskij-Korsakov 1935	5
25) **Sogno di una notte** di mezza estate di Felix Mendelsshon 1995°	5
26) **La Tempesta** di Marco Schiavoni 1999°	5
27) **L'Amore stregone** di Manuel de Falla 1954, 1970°	4
28) **Catulli Carmina** di Carl Orff 1992°	4
29) **I Due gentiluomini di Verona** di Antonio Di Pofi 2000°	4
30) **Golestan** (musiche tradizionali iraniane) 1977	4
31) **Mazowsze** (balletto nazionale polacco) 1978	4
32) **Le Silfidi** di Fryderyk Chopin 1954, 1970	4
33) **Spartacus** di Aram Kaciaturian 1993	4 (1*)
34) **"V" come...** di Giuseppe Verdi 1977	4
35) **Arco** di Giorgio Gaslini 1969°	3
36) **Blue Moon** 2011°	3
37) **La Bottega Fantastica** di Michael Nyman / Ottorino Respighi 2006°	3 (1*)
38) **Canto vital** di Gustav Mahler 1981°	3 (1*)
39) **Carmen** di Georges Bizet 1981°	3 (1*)
40) **Es di Hellmut Labera** 1969°	3
41) **Flamenco** 1965	3

Balletti
e stagioni

	RAPPRESENTAZIONI
42) **La Fontana** di Bakcisarai di Boris Asaf'ev 1967	3
43) **Gaieté Parisienne** di Jacques Offenbach 1952	3
44) **Giganti e nani testoni** di Manuel F. Caballero 1965	3
45) **Negro spirituals** 1969°	3
46) **Parata di stelle** 1980	3
47) **Partita di Goffredo Petrassi** 1970°	3
48) **Prologo per una tragedia** di Johann Sebastian Bach 1981°	3 (1*)
49) **Sinfonia sivigliana** di Joaquin Turina 1965	3
50) **L'Urlo** di Luciano Chailly 1969°	3
51) **Verso sera** di Ernesto Lecuona 1981°	3 (1*)
52) **IX Sinfonia** di Ludwig van Beethoven 1975	3
53) **Concerto** di Dmitrij Šostakovič 1970	2
54) **Omaggio** a Rota 2012	2
55) **Il Cappello a tre punte** di Manuel de Falla 1948	1
56) **Il Fiume innamorato** di Renzo Bianchi 1954	1
57) **La Giara** di Alfredo Casella 1954	1
58) **Invito alla danza** di Carl Maria von Weber 1948	1

(° al Teatro Romano)
(* recite sospese o annullate per pioggia)

Fondazione
ARENA DI VERONA®

Sovrintendenza

Sovrintendente Francesco Girondini

Capo Ufficio Stampa Roberto Bolis

Capo Settore Sovrintendenza Romy Gaida

Controllo di gestione Giancarlo Bari

Addetta alla segreteria del Consiglio di Amministrazione Francesca Adami

Addette Settore Sovrintendenza
Federica La Rocca, Lorna Maffei, Alice Veneri

Area Artistica

Direttore Artistico Paolo Gavazzeni

Vice Direttore Artistico Giampiero Sobrino

Collaboratore Artistico Raffaele Polcino

Addette Ufficio contrattualistica artisti e segreteria Barbara Spezie, Enrica Tezza Annamaria Faccincani

Direttore Musicale di Palcoscenico
Fabio Fapanni

Maestri collaboratori Andrea Cristofolini, Adele D'Aronzo, Paolo Fiamingo, Silvia Gasperini, Giancarlo Marani, Loredana Maresca, Ettore Negri, Maria Cristina Orsolato, Gianluca Petrucci, Patrizia Quarta, Pietro Salvaggio, Sara Silingardi, Francesca Zancanaro

Direttore di scena e Maestro collaboratore
Marco Melloni

Direttore di scena Federico Bertolani

Responsabile Settore Regia Stefano Trespidi

Aiuto registi Catia Pongiluppi, Barbara Staffolani, Filippo Tonon, Yamala-Das Irmici

Responsabile Settore Produzione
Stefano Mazza

Capo Ufficio Pianificazione Enrico Volpe

Vice Capo Ufficio Pianificazione Franco Zilio

Addetta Ufficio Pianificazione
Laura Venturini

Addetti all'Ufficio Musicale Elisa Fortunati, Dario Vassallo

Addetta Settore Produzione Ylenia Fornari

Direttore Allestimenti Scenici
Giuseppe De Filippi Venezia

Assistente Allestimenti Scenici
Angelo Finamore

Assistente Allestimenti Scenici e operatore autocad Allegra Bernacchioni

Addetta Direzione Allestimenti Scenici
Paola Orlandi

Addetto al CAD Giorgio Pascucci

Datore luci/Coordinatore Reparto Elettricisti
Paolo Mazzon

Capo Reparto Elettricisti Paolo Scardoni

Vice Capo Reparto Elettricisti Sergio Toffali

Responsabile dei laboratori Renzo Cornuda

Capo Reparto Costruttori Alessandro Totola

Scenografo realizzatore e Capo Reparto Scenografia Luca Altamura

Scultore realizzatore Paolo Scala

Capo Reparto Tecnici di Palcoscenico
Filippo Affatati

Capo Reparto Macchinisti Marco Pallavicini

Coordinatrice Reparto Sartoria Silvia Bonetti

Vice Coordinatrice Reparto Sartoria
Carla Galleri

Area Amministrativa

Direttore Amministrativo e delle Risorse Umane Andrea Delaini

Responsabile Settore Acquisti e Logistica Alberto Peretti

Responsabile Settore Personale Clara Bogoni

Coordinatrice Gestione Personale autonomo Alessandra Fornasari

Capo Ufficio Contabilità Renza Giuliari

Addetta al Settore Contabilità Antonella Isolani

Capo Reparto Magazzini e Trasporti Antonino Di Carlo

Area Commerciale e Marketing

Direttore Commerciale e Marketing Corrado Ferraro

Capo Settore Biglietteria Maria Teresa Dalla Val

Capo Ufficio Marketing Cecilia Cavagna

Addette Ufficio Commerciale e Marketing Nicoletta Sandrone, Elena Segato

Area Comunicazione e Archivi

Direttore Comunicazione e Archivi Patrizia Sughi

Addetti ai Servizi Editoriali e Stampa Daniela Carcereri, Tania Cefis, Marco Marinelli

Addetta alla Segreteria Direzione Comunicazione e Archivi Federica Muraro

Addetta all'Archivio Stampa Daniela Greco

Archivio Storico Multimediale e Collezione Vicentini Andrea Donà

Ufficio Formazione Pubblico Francesca Cazzanelli, Davide Da Como, Fabio Fapanni

Area Tecnica

Direttore della sicurezza Francesco Girondini *(ad interim)*

Assistente del Sovrintendente alla Sicurezza Vincenzo Castronuovo

R.S.P.P. Francesco Bozzini

Direttore Tecnico Giuseppe De Filippi Venezia

Capo cantiere Paolo Padroni

Responsabile Reparto manutenzione e cabina media tensione Salvatore Legname

Responsabile Servizi Sorveglianza al Pubblico e al Personale in servizio Davide Da Como

Complessi Artistici

ORCHESTRA

Violini primi
Günther Sanin (di spalla),
Peter Szanto (di spalla),
Mirela Lico°, Edmea Scotto di Freca°,
Ozlem Adiguzel, Paolo Arduini,
Ettore Begnis, Daniela Bozzolo,
Dario Carbone, Serena Chien, Bruno Donà,
Elisabetta Fable, Angelica Faccani,
Marco Fasoli, Roberto Lanni,
Anna Mechsheryakova, Nicolae Nedelciu,
Camillo Papitto, Marisa Pasquali,
Eleonora Rotarescu, Seo Hee Seo,
Mara Sistino, Monica Zampieri

Violini secondi
Francesco Ommassini°,
Vincenzo Quaranta°,
Fiorella Gaburro,
Gabriele Amadei, Viktor Csanyi,
Laura Di Marzio, Elena Emelianova,
Antonino Enna, Davide Gibellato,
Olga Kuzma, Corrado Menegazzo,
Claudia Milan, Emanuela Nicolini,
Paola Pedrazzoli, Rita Poli, Verena Rojic,
Giuliana Santi, Chiara Serati,
Leonardo Spinielli, Agnese Tasso,
Daniele Viri, Lucia Zanoni

Viole
Maura Bruschetti°, Giuseppe Mari°,
Sergio Gavioli, Gianni Grigolato,
Andrea Arcelli, Dunia Balloni,
Daniela Bazzoni, Alberto Danelon,
Massimiliano Di Stefano, Donata Ghidotti,
Malgorzata Kulka, Elena Mazzoni,
Simona Laura Nechita, Chiara Ommassini,
Luca Pozza, Cecilia Recchia,
Nicolai Alexis Tchistiakoff

Violoncelli
Piotr Cwojdzinski°, Zoltan-Zsolt Szabò°,
Sara Airoldi, Ilir Bakiu,
Walter Agarici, Andrea Bellato,
Luigi Bonzanini, Enrico Corli, Luigi Galizzi,
Norma Pallaroni, Marco Sartori,
Riccardo Scandola, Stefania Tosi,
Savina Zampieri, Alexander Zyumbrovskiy

Contrabbassi
Marco Graziola°, Michele Maulucci°,
Luca Bissoli, Roberto Lorenzetti,
Paolo Badiini, Lorenzo Baroni,
Giuseppe Carraro, Paolo Ferrarini,
Norbert Gianmoena, Davide Grespi,
Roberto Spagnoli, Carlo Tazzari

Flauti/Ottavino
Gino Maini°,
Roberto Bonomi (ottavino),
Eugenia Soregaroli, Chiara Piccinelli,
Alberto Tosi

Oboi/ Corno inglese
Marco Fulvio Barontini°, Claudio Ugolini°,
Francesco Pomini (corno inglese),
Francesco Scandolari, Fabrizio Baldon

Clarinetti/ Clarinetto basso
Stefano Conzatti°, Giovanni Picciati°,
Bruno Matteucci (clarinetto basso),
Anna Bruna Atzeni, Alessandro Beverari,
Enrico Gigante, Matteo Tartaglia,
Vincenzo Topputi (clarinetto basso),
Maurizio Trapletti

Fagotti
Paolo Guelfi°, Lanfranco Martinelli°,
Domenico Faccin, Emilio Gueli

Corni Vittorio Ferrari°, Andrea Leasi°, Michele Mazzon, Federica Bazzini, Oreste Campedelli, Simona Carrara, Maurizio Cavallini, Fabio Fontana, Domenico Guglielmello

Trombe Massimo Longhi°, Angelo Pinciroli°, Bruno Scappini, Marco Resimini, Lorenzo Derossi, Elena Foroni, Massimiliano Lombini, Pier Franco Rubagotti, Fabio Baù, Mauro Bernasconi, Vincenzo Casella, Antonella Di Poto, Erika Ferroni, Luciano Filippini, Simone Lonardi, Mario Mariotti, Fabrizio Mezzari, Enrico Reffato, Roberto Rigo

Tromboni Diego Gatti°, Giancarlo Roberti°, Fabio Fraccarolo, Emanuele Breda, Alessandro Ferri, Massimo Gianangeli, Diego Giatti, Francesco Mazzoleni

Basso Tuba Giovanni Battista Micheletti, Fabio Pagani, Alberto Tondi

Arpe Adriana Avventini°, Laura Recchia°, Dahba Stefania Awalom, Alessia Luise, Lorenza Pollini, Flora Uboldi

Timpani Paolo Rossini°, Gianluca Ubaldi °

Percussioni Alessandro Carobbi, Carlo Miotto, Marco Dalbon, Enrico Femia, Massimiliano Govoni

° prime parti

CORO

Direttore del Coro Armando Tasso

Altro maestro del Coro Andrea Cristofolini

Soprani Annalisa Alzanese, Sandra Balducci, Elena Benedetti, Barbara Bettari, Sonia Bianchetti, Daniela Bortolon, Antonella Bronzato, Laura Caceffo, Nadina Calistru, Lorena Campari, Alessandra Cantin, Antonella Cesario, Anna De Faveri, Patrizia Diodato, Daniela Forapani, Maria Cristina Franceschini, Carola Freddi, Mariella Geloso, Flavia Giordanelli, Olga Kovaleva, Camilla Laschi, Kyung Hee Lee, Elisa Luppi, Marina Madau, Augusta Maggioni, Michela Marchetti, Fiorenza Marchiori, Loredana Mele, Grazia Montanari, Emanuela Moreschi, Patrizia Negrini, Marcella Palaia, Anna Parrini, Sandra Pozzati, Patrizia Rottini, Manuela Schenale, Emanuela Simonetto, Monica Ugolini, Francesca Veneri, Cristina Vincenzi

Mezzosoprani Marina Alberti, Alessandra Andreetti, Caterina Belvedere, Erika Beretti, Rossella Bottacin, Antonella D'Amico, Silvana Gazzieri, Elena Rita Grassia, Simonetta Mantovani, Cinzia Meneghel, Maria Sharon Menini, Mirca Molinari, Maria Sandra Pacheco Quintero, Maria Vittoria Primavera, Fiorenza Raffagli, Silvia Ruffo, Liliana Santinello, Janeta Sapoundjieva, Maria Teresa Toso, Giuseppina Trotta, Tamara Zandonà

CORO

Contralti Eleonora Ardigò, Patrizia Biondi, Chiara Campara, Sabrina Canola, Daniela Cavicchini, Maria Grazia Ciraci, Elisabetta De Giorgi, Alessandra Demaria, Gabriella Fabbri, Luisa Ottavia Ferrari, Mariaelena Fincato, Barbara Massari, Claudia Peri, Tiziana Realdini, Elena Rossini, Paola Scaltriti, Donatella Vigato, Olga Voznesenskaya, Sonia Zaramella

Tenori primi Walter Barbaria, Zivago Belfiori, Diego Buratto, Nicola Chiovetto, Vincenzo Di Nocera, Massimo Duò, Marco Ferrari, Marco Gaspari, Gianluca Gheller, Giovanni Gregnanin, Enzo Grella, Reinhard Gufler, Angel Harkatz Kaufman, Amerigo Iori, Emilio Cesar Leonelli, Alex Magri, Alfio Marletta, Michele Mele, Alessandro Nenci, Agatino Luca Reitano, Enrico Sammarchi, Salvatore Schiano Di Cola, Marco Spanu, Giandomenico Zagaria, Hubert Zingerle

Tenori secondi Giovanni Abbagnato, Luigi Maria Barilone, Andrea Bonaldo, Cristian Bonnes, Domenico Cappuccio, Francesco Cortinovis, Gianni Cossu, Leonardo Covelli, Vincenzo Crucitti, Giancarlo Galtieri, Renzo Litrico, Damiano Lombardo, Matteo Monni, Fabian Moris Chiaradia, Ezio Pirovano, Igor Realdi Glushkov, Dario Righetti, Antonino Scarbaci, Gianni Scardoni

Baritoni Alessandro Andreoli, Arnaldo Anselmi, Fabio Bonavita, Manrico Canovi, Tiziano Castro, Gianluca Di Canito, Riccardo Di Stefano, Robertino Falcinelli, Angelo Lodetti, Stefano Lovato, Maurizio Magnini, Aldo Maimone, Giuseppe Martinelli, Gianluca Monti, Francesco Pozza, Nicolò Rigano, Antonio Scoccia, Velthur Tognoni, Katsuhisa Zaha, Simone Zampieri

Bassi Nikolay Arsenov, Francesco Azzolini, Luigi Bianchini, Guido Cappelletti, Emilio Casali, Alessandro Cazzato, Stefano Cescatti, Daniele Cusari, Ivo Federico, Vincenzo Forgione, Giancarlo Frison, Dario Lattanzio, Gabriele Lombardi, Maurizio Pantò, Ezio Passerini, Valentino Perera, Pirovano, Alessandro Reschitz, Roberto Santini, Raffaele Zaninelli

CORPO DI BALLO

Direttore Maria Grazia Garofoli

Maîtres de ballet Alessandro Bigonzetti, Vincenzo Cesiro
Gaetano Petrosino, Aleksandre Stepkine

Prima ballerina/ Primo ballerino senza obbligo di solista
Amaya Ugarteche
Antonio Russo

Prime ballerine con obbligo di solista
Alessia Gelmetti, Teresa Strisciulli

Ballerini solisti con obbligo di fila
Marco Fagioli, Evghenij Kurtsev,
Pietro Occhio, Gianfranco Scellato

Ballerine/i di fila con obbligo di solista
Paola Calabrò, Valentina Carpitella,
Scilla Cattafesta, Elisa Cipriani,
Giovanna Fantini, Ludovica Ferrigni,
Fanny Genna, Lara Lanteri,
Anne Lassoudry, Elisa Mazzoli,
Yasmine Mechergui, Vincenza Milazzo,
Cristina Poggi, Blanka Polic,
Lorenzo Barberini, Luigi Celani,
Luca Condello, Luigi Rosario Esposito,
Luca Panella, Ivan Piccioli,
Massimo Schettini, Roberto Spanò

Ballerine/i di fila
Roberta Bozza, Michaela Colino,
Federica Cristofaro, Federica Imperore,
Sara Lippi, Mafalda Marta Marcelli,
Annamaria Margozzi, Daniela Morrone,
Alessia Zonni
Manuel Barzon, Leonardo Cusinato,
Duilio Ingraffia, Vittorio Malangone,
Angelo Menolascina, Andrea Mocciardini,
Andrea Morelli, Diego Maria Mulone,
Amand Pulaj, Mirand Pulaj

● Agenzie convenzionate
● Punti vendita con emissione biglietti
(aggiornamento maggio 2013

ITALIA

BASILICATA
Potenza e provincia
- THEMA TURISMO - Potenza - 0971 410498

CALABRIA
Cosenza e provincia
- QUIRINO VIAGGI - Cosenza - 0984 408376

CAMPANIA
Napoli e provincia
- BOX OFFICE NAPOLI - Napoli - 081 5519188
- CONCERTERIA c/o Libreria Feltrinelli - Napoli 081 7642121
- EXPLORA TRAVEL & EVENTS - Napoli - 081 7346067
- IL BOTTEGHINO - Napoli - 081 5568054
- PROMOS - Napoli - 081 5564726
- TICKET ON LINE - Napoli - 081 5934001
- TKT POINT - San Giuseppe Vesuviano (NA) - 081 5294939

Benevento e provincia
- BETELGEUSE - Benevento - 0824 317800
- MASTER MUSIC - Montesarchio (BN) - 0824 847255

Caserta e provincia
- OTTANTUNOCENTO TICKETTERIA - Caserta 0823 353336

Salerno e provincia
- SOTTODISCO - Agropoli (SA) - 0974 826196
- SPORT MANIA TRAVEL - Eboli (SA) - 0828 211140
- FUTURANSA - Nocera Inferiore (SA) - 081 3627167
- BAR MEZZANINO - Pagani (SA) - 081 5158065
- VENERE CENTRO VIAGGI - Salerno - 089 228700

EMILIA ROMAGNA
Bologna e provincia
- LA FONTE DELL'ORO - Bologna - 051 235324

Ferrara e provincia
- TABACCHERIA SEGNALI DI FUMO - Ferrara 0532 205208
- EVOLUTION TRAVEL - Tresigallo (FE) - 0533 602238

Forlì - Cesena e provincia
- VENERI VIAGGI E TURISMO - Cesena (FC) 0547 610990
- VENERI VIAGGI E TURISMO - Cesena (FC) - 0547 610990
- VIAGGI MANUZZI - Cesena (FC) - 0547 618511
- M-PREVENDITE - Forlì - 348 4443033

Modena e provincia
- RADIO BRUNO - Carpi (MO) - 059 698555
- ISITICKET - Modena - 059 210097
- VIDEOTECA CINECITTA' - Pavullo nel Frignano (MO) 0536 324068
- LA QUERCIA DELL'ELFO - Vignola (MO) - 059 765125

Parma e provincia
- RENAISSANCE TRAVEL ITALIA - Parma - 0521 231440

Piacenza e provincia
- TRAFALGAR VIAGGI - Piacenza - 0523 570310

Ravenna e provincia
- LA CLASSENSE - Ravenna - 0544 33347

Rimini e provincia
- AGENZIA VIAGGI MARTINELLI - Bellaria (RN) 0541 347426
- MALATESTA VIAGGI - Rimini - 0541 300420

FRIULI VENEZIA GIULIA
Trieste e provincia
- PANSEPOL TRAVEL - Trieste - 040 367130
- TICKETPOINT - Trieste - 040 3498276

Gorizia e provincia
- VIAGGIOGRAFIA - Monfalcone (GO) - 0481 411481

Pordenone e provincia
- MUSICATELLI - Pordenone - 0434 523039

Udine e provincia
- ABACO VIAGGI - Codroipo (UD) - 0432 900077
- BUONE VACANZE VOYAGES - Lignano Sabbiadoro (UD) 0431 427809
- COMPUTER DISCOUNT - Udine - 0432 512570

LAZIO
Roma e provincia
- DRIN SERVICE - Genzano (RM) - 06 9364605
- ASS. CULTURALE ANDIAMO A TEATRO - Roma 06 44704355
- BONNY & CLYDE - Roma - 06 8555872
- BOX OFFICE STAR MUSIC - Roma - 06 37500375
- EVENTI E TABACCHI - Roma - 06 70392323
- FEVER TICKETS c/o Centro comm.le Granai - Roma 06 51957606
- FOTODISCOUNT - Roma - 06 3221049
- JOLLY TICKETS - Roma - 06 4393845
- PRONTOBOLLO - Roma - 06 4466230
- QUICKY - Sonders and beach - Roma - 06 45595886
- RICEVITORIA VARIUS - Roma - 06 44290226
- WIN SPAZIOZERO c/o Centro Comm La Romanina Roma - 06 7233551
- IL BIGLIETTO - Velletri (RM) - 06 96142750

Frosinone e provincia
- SPAZIANI VIAGGI - Frosinone - 0775 874526

Latina e provincia
- GEOFANTASY (LT) - Cori - 06 96611064
- IL MONDO DI MARY - Minturno (LT) - 0771 613059

Rieti e provincia
- LA DAMA DEI VIAGGI - Fara in Sabina (RI) 0765 486380

LIGURIA
Genova e provincia
- MISHA TRAVEL - Genova - 010 2461633

Savona e provincia
- AGENZIA VIAGGI AURELIA - Andora (SV) - 0182 88701
- ZIGGURAT VIAGGI - Savona - 019 828666

LOMBARDIA
Milano e provincia
- BESTICKET - Milano
- NETHUNS - Milano - 02 26116582
- TEATRO E VIAGGI - Milano - 02 55187234
- TICKETMI - Stazione Centrale Piano ammezzato Milano - 02 66714411
- AGENZIA VIAGGI SCIAMBULA - Verano Brianza (MI) 0362 912270

Bergamo e provincia
- INFOPOINT CENTRO COMMERCIALE 2 TORRI Stezzano (BG) - 035 4379279

Brescia e provincia
- CARTOLANDIA - Bovezzo (BS) - 030 2711430
- TICKETS POINT c/o Libreria Tarantola - Brescia 030 290171
- EASY LAKE - Desenzano del Garda (BS) - 030 9142923
- OCEAN VIAGGI - Desenzano del Garda (BS) 030 9911970
- LIMTOURS - Limone sul Garda (BS) - 0365 954781
- IPER LONATO - Lonato (BS) - 030 9136111 int. 1374
- OCEAN VIAGGI - Lonato (BS) - 030 9131461
- OCEAN VIAGGI - Montichiari (BS) - 030 9981483
- RIVER MUSIC - Montichiari (BS) - 030 964034
- TERRAVIGLIA VIAGGI - Nave (BS) - 030 2532224
- MAGIC DISCO - Rezzato (BS) - 030 2792745
- OCEAN VIAGGI - Salò (BS) - 0365 522484
- UTAT TOUR OPERATOR - Salò (BS) - 0365 690168
- OCEAN SIRMIONE - Sirmione (BS) - 030 9906360

Como e provincia
- LARA TURCATO - Olgiate Comasco (CO) - 031 943220

Cremona e provincia
- SOLSTIZIO VIAGGI - Crema (CR) - 0373 80719
- TABACCHERIA SMOKE LINE 13 - Crema (CR) 0373 83238
- HOME VIDEO - Pandino (CR) - 0373 920427

Lecco e provincia
- SALTOURS SEA - Lecco - 0341 358011

Mantova e provincia
- BP FACTORY - Mantova
- MANTOVA.COM - BOX OFFICE - Mantova - 0376 224599
- RICEVITORIA BAR MULINA - Mantova - 0376 328439
- SCACCO MATTO - Castelbelforte (MN) - 0376 42086
- OCEAN VIAGGI - Castiglione delle Stiviere (MN) 0376 638054
- INFORMAGIOVANI - Ostiglia (MN)
- PEGO TRAVEL - Pegognaga (MN) - 0376 558461
- MARI DEL SUD - Suzzara (MN) - 0376 536853

Varese e provincia
- I VIAGGI DEL BOTTEGHINO - Gallarate (VA) 0331 248907
- VENTI E EVENTI - Saronno (VA) - 02 97388771

MARCHE

Ancona e provincia
- FONDAZIONE TEATRO DELLE MUSE - Ancona 071 52525
- PRIMAVISIONE OSIMO - Osimo - 071 7230406

Ascoli Piceno e provincia
- TABACCHERIA GUIDO SIMONETTI - Offida (AP) 0736 889709
- RICEVITORIA MARCHIONNI - Grottammare (AP) 0735 581318

Macerata e provincia
- VIAGGI LUCCI - Civitanova Marche (MC) - 0733 812049

Pesaro e Urbino e provincia
- ESATOUR - Pesaro - 0721 404959
- AGENZIA VIAGGI MARCHIONNI - Urbino (PU) 0722 328877

PIEMONTE

Torino e provincia
- NEW PROGET - Lanzo Torinese (TO) - 0123 320638

Cuneo e provincia
- MUZAK DISCHI - Cuneo - 0171 681506

Vercelli e provincia
- STAT VIAGGI - Vercelli - 0161 217711

PUGLIA

Bari e provincia
- ALTA - Altamura - 080 3118657
- BOX OFFICE BARI - Bari - 080 5240464
- DISCO SHOP - Monopoli (BA) - 080 9303081

Barletta Andria Trani e provincia
- TERRES DES HOMMES VIAGGI E VACANZE - Barletta 080 3148623
- CAFFETTERIA 7 NANI - Trani - 0883 588844

Brindisi e provincia
- TABACCHERIA CINQO - Fasano (BR) - 080 4425750
- DISCOMANIA MIX - Ostuni (BR) - 338 2510201

Foggia e provincia
- VOLA VIA VIAGGI - Foggia - 0881 747045
- ZANZIBAR 2.0 - San Severo (FG) - 0882 603404

Lecce e provincia
- CLINICA DELL'ACCENDINO - Lecce - 0832 332624
- SANTAMARIA VIAGGI - Lecce - 0832 308981

Taranto e provincia
- LORENA VIAGGI - Manduria (TA) - 099 9793500
- BOX OFFICE TARANTO - Taranto - 099 4540763
- GIFT CORNER - Taranto - 099 4776085
- TABACCHERIA RICCHIUTI - Taranto - 099 4709092

SICILIA

Messina e provincia
- IMBESI VIAGGI - Messina - 090 675537

TOSCANA

Firenze e provincia
- RENTING IN ITALY - Empoli (FI) - 057 1981064
- GREEN FOX TRAVEL - Firenze - 055 4626846
- NUOVO BOX OFFICE - Firenze - 055 212171

Livorno e provincia
- AUSTRAL - Livorno - 0586 883566
- PICASSO VIAGGI - Venturina (LI) - 0565 850600

Massa Carrara e provincia
- I VIAGGI DEL PROCIONE - Massa - 0585 793810

Pisa e provincia
- SAMOVAR VIAGGI - Pisa - 050 579624

Siena e provincia
- ASSO TRAVEL NET - Siena - 0577 287890
- FUJIYAMA SAFARI VIAGGI - Siena - 0577 275950
- VIAGGI DI GIO - Sinalunga (SI) - 0577 623290

TRENTINO ALTO ADIGE

Bolzano e provincia

- ALPINA TOURDOLOMIT - Appiano (BZ) 0471 223801
- REISEBURO MARTIN REISEN - Lana (BZ) - 0473 563071
- PRIMUS TOURISTIK - Naturno (BZ) - 0473 666333
- HOCHEPPAN REISEN - St. Michael/Eppan (BZ) 0471 662506
- WALTER REISEN - Termeno (BZ) - 0471 860337

Trento e provincia

- EDICOLA IL FIORE - Fondo (TN) - 0463 832786
- DART TRAVEL - Pergine Valsugana (TN) - 0461 530530
- AGENZIA VIAGGI RISATTI TOURS - Riva del Garda (TN) 0464 571245
- AGENZIA VIAGGI ETLI-TN - Rovereto (TN) - 0464 431507
- OPEN VIAGGI VACANZE - Trento - 0461 236337
- PROMO EVENTSERVICE - Trento - 0461 910788
- RADIO DOLOMITI - Trento - 0461 987161

UMBRIA

Perugia e provincia

- FREELASTMINUTE - Perugia - 075 5051514
- RABI VIAGGI - Perugia - 075 5008858

VENETO

Venezia e provincia

- ARMONIA VIAGGI - Bibione (VE) - 0431 430092
- CAMPING MARINA DI VENEZIA - Cavallino Treporti (VE) - 041 5302511
- DENVER VIAGGI - Jesolo (VE) - 0421 350773
- AGENZIA VIAGGI RENDEZ VOUS - Mestre (VE) 041 970486
- ITALIAN ESCAPADE - Mestre (VE) - 041 0992714

Belluno e provincia

- AGENZIA VIAGGI GARBIN - Feltre (BL) - 0439 840216

Padova e provincia

- AMON VIAGGI REISEN TOUR - Abano Terme (PD) 049 8669044
- BROCADELLO - Codevigo (PD) - 049 9701067
- EVOLUTION TRAVEL - Montegrotto Terme (PD) 049 8912509
- BOX ALEA c/o CENTRO GIOTTO - Padova 049 8073944
- COIN TICKET STORE (ZED) - Padova - 049 8364084
- RUZANTE VIAGGI - Padova - 049 8750091
- IV.D.S. AGENZIA VIAGGI - Padova - 049 8021744
- SHERATON PADOVA HOTEL MEETING - Padova 049 8998132/133
- VIAGGI SU MISURA - Padova - 049 8755333
- CAM VIAGGI - Solesino (PD) - 0429 770993
- CHIOATTO VIAGGI E TURISMO - Trebaseleghe (PD) 049 9387507

Rovigo e provincia

- FULVIA TOUR - Adria (RO) - 0426 21338
- BLUMUSICA - Badia Polesine - 0425 590060
- ARCHELLI VIAGGI - Costa di Rovigo - 0425 171351

Treviso e provincia

- DE SANTI - Castelfranco Veneto (TV) - 0423 492743
- JUNGLE RECORDS - Conegliano (TV) - 0438 410746
- COMPACT B.G. - Montebelluna (TV) - 0423 300377
- COIN TICKETSORE (ZED) - Treviso - 0422 583889
- TUTTO IL MONDO È UN TEATRO - Vittorio Veneto (TV)

Verona e provincia

- EUROPLAN - Affi (VR) - 045 6209444
- FIVE SEASONS - Bardolino (VR) - 045 6211473
- GARDA RENTALS AGENZIA TURISTICA - Bardolino (VR) 045 6212024
- SFRIZZ - Bardolino (VR) - 045 7211666
- GONG - Bussolengo (VR) - 045 7153185
- DB HOTEL - SERVICE CENTER CATULLO Caselle di Sommacampagna (VR) - 045 8582012
- KIKAIO (AGEA spa) - Caselle di Sommacampagna (VR) 045 8581400
- NUOVO ATLANTIS VIAGGI - Cassone/Malcesine (VR) 045 6584181
- VIAGGI PIÙ - EMMEDI GESTIONI - Cerea (VR) 0442 31400
- HOTEL VERONESI LA TORRE - Dossobuono di Villafranca (Vr) - 045 8604811
- LAGOTOURIST - Garda (VR) - 045 7255722
- MONTEBALDO VIAGGI - Garda (VR) - 045 7255666
- RICEVITORIA PUNTO SNAI - Isola della Scala (VR)
- FERRARIN LIBRERIA MONDADORI - Legnago (VR) 0442 600330
- HOTEL ANTICO TERMINE BEST WESTERN Lugagnano di Sona (VR) - 045 8681033
- LA GRANDE MELA - Lugagnano di Sona (VR) 045 6081815
- LAGOTOURIST - Malcesine (VR) - 045 7400512
- MP UFFICIO - Mozzecane (VR) - 045 6340302
- MUSIC SHOP - Nogara (VR) - 0442 88344
- INCOMING GARDALAND - Pacengo di Lazise (VR) 045 6449516
- RENBEL TRAVEL - Parona (VR) - 045 942000
- SUPERMERCATO ROSSETTO - Parona (VR) - 045 941555
- MUSIC PLAY - c/o Centro Commerciale S. Bonifacio (VR) - 045 7611893
- TUTTA MUSICA - San Bonifacio (VR) - 045 7610878
- TICKET WORLD - San Giovanni Lupatoto (VR) 045 8775060
- IPER VERONA - LE CORTI VENETE - San Martino B.A. (VR) - 045 8792111
- SUPERMERCATO ROSSETTO - Santa Maria di Zevio (VR) - 045 6069062
- AG. VIAGGI MAMALITOUR - Sant'Ambroglo di Valpolicella (VR) - 045 6888073
- AEROPORTO VALERIO CATULLO - Sommacampagna (VR) - 045 8619006
- ALTREVIE - Verona - 045 596703
- CHARIOT VIAGGI - Verona - 045 6029196
- CONSORZIO VERONA TUTTINTORNO - Verona 045 8009461
- COOPERATIVA ALBERGATORI VERONESI - Verona 045 8009844
- EVERYWHERE - Verona - 045 8004114

- HOTEL BRANDOLI - Verona - 045 8840155
- HOTEL DUE TORRI - Verona - 045 595044
- HOTEL FIRENZE - Verona - 045 8011510
- HPT VIAGGI - Verona - 045 9693311
- IAT Prov. di Verona Turismo - Verona - 045 8068680
- IL NEGOZIO CORSINI - Verona - 045 8011427
- LA SFINGE - Verona - 045 583937
- MONTRESOR GROUP/HOTEL PALACE - Verona 045 6761666
- O.T.S. (Organization Tourist Service) - Verona 045 8015406
- ROBERT SCHWEITZER - Verona - 045 8015406
- SOLUZIONI OMNIA MEDIA - Verona - 045 8034553
- SUPERMERCATO ROSSETTO - Verona - 045 8101680
- VALPANTENA VIAGGI - Verona - 045 8009255
- VERONA BOX OFFICE - Verona - 045 8011154
- VERONA PER L'ARENA - Verona - 045 592544
- VERTOURS - Verona - 045 9298500
- VIAGGI E CULTURA by MOVING EVENTS - Verona 045 8400147
- VISAYAS VIAGGI - Vigasio (VR) - 045 6685131

Vicenza e provincia

- HELLOVENETO/GENTES T.O. - Barbarano (VI) 0444 886737
- ZARANTONELLO VIAGGI - Alte di Montecchio Maggiore (VI) - 0444 492659
- CHARIOT VIAGGI - Valdagno (VI) - 0445 405363
- AGENZIA VICENTINA TURISMO - Vicenza 0444 545677
- BIGLIETTERIA PANTA RHEI c/o Teatro Comunale Vicenza
- SAXOPHONE - Vicenza - 0444 546776

AUSTRIA

- KARTENBÜRO ARENA
  5300 Hallwang - A - 0043 662 6232330
- VIENNA TICKET OFFICE - Kärntnerstrasse, 51
  1010 Wien - A - 0043 1 505776650

DANIMARCA

- TRAVELOCITY NORDIC & HOLIDAYS EVENTS
  DK 1620 Copenhagen - 0045 3318 7031

FRANCIA

- TWIM TRAVEL - 11, Rue de la Ferronnerie
  75001 Paris - F - 0033 1 44826266
- AUTREMENT L'ITALIE
  75006 Paris - F - 0033 1 44416995

GERMANIA

- BERCHTOLD'S AUTOREISEN - Ludwigstrasse, 82 -
  87437 Kempten - D - 0049 0831 56424522
- ART TRAVEL - Max Stromeyer Str. 172
  78467 Konstanz - D - 0049 7531 9429610
- VERTOURS
  Monaco di Baviera - Monaco - D

GRAN BRETAGNA

- HPT VIAGGI - LAVENDER BLUE TRAVEL
  12 Cotswold Mews - Battersea Square
  SW11 3RA London - UK - 0044 20 72237986
- LIAISONS ABROAD - 1 Warwick Road
  SW1E 5ER London - UK - 0044 (0)20 70783321

NORVEGIA

- TRAVELOCITY NORDIC & HOLIDAYS EVENTS
  N - 0251 Oslo

POLONIA

- PLANET SP. Z O.O.
  PL - 00-915 Varsavia - 0048 22 6523759/6520988

SVEZIA

- TRAVELOCITY NORDIC & HOLIDAYS EVENTS
  S - 111 35 Stoccolma

Ferroli

I MIGLIORI GRADI CENTIGRADI

FOUR SEASONS WELLNESS - BENESSERE TUTTO L'ANNO

Da chi ha scelto con passione di progettare e costruire in Italia e nel mondo dal 1955. Una completa collezione di sistemi efficienti per il comfort.

www.ferroli.it

Ferroli spa - 37047 San Bonifacio (Verona) Italy - Via Ritonda 78/A - tel. +39.045.6139411 - fax +39.045.6100933

101+ 1913 2014 fondazione ARENA DI VERONA Festival of the New Century

Arena di Verona Festival 2014

20 Giugno - 7 Settembre 2014

apri gli occhi e ascolta

di Giuseppe Verdi
Un ballo in maschera
Nuovo Allestimento
Regia di Pier Luigi Pizzi
giugno 20, 27 | luglio 11, 19, 24, 31 | agosto 8

Edizione 2013 **Aida**
Regia La Fura dels Baus
giugno 28 | luglio 3, 6, 8, 15, 20, 23, 27, 29 | agosto 3

Edizione 1913 **Aida**
Regia di Gianfranco de Bosio
agosto 10, 16, 24, 26, 31 | settembre 4, 7

di Georges Bizet
Carmen
Regia di Franco Zeffirelli
giugno 21, 26 | luglio 4, 10, 18, 25 | agosto 1, 7, 14, 29 | settembre 3

di Giacomo Puccini
Turandot
Regia di Franco Zeffirelli
luglio 5, 9, 12, 16, 26, 30 | agosto 2

Madama Butterfly
Regia di Franco Zeffirelli
agosto 15, 22, 27, 30 | settembre 2, 5

di Carl Orff
Gala Carmina Burana
agosto 9

Serate Gala
luglio 17, 22

di Charles Gounod
Roméo et Juliette
Regia di Francesco Micheli
agosto 23, 28 | settembre 6

Major Partner
UniCredit
Official Sponsor
intimissimi
CATTOLICA
Automotive Partner
VOLKSWAGEN
GRUPPITALIA S.P.A.
Mobility Partner
DB BAHN

www.arena.it
(+39) 045 8005151

Comune di Verona
Cultura

con il contributo di

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

REGIONE DEL VENETO

in collaborazione con

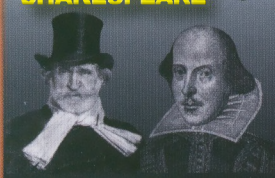
agsm

TEATRO ROMANO

estate teatrale veronese '13

65° FESTIVAL SHAKESPEARIANO

13 giugno ore 21.30
VERDI, nostro SHAKESPEARE



con **Luca Zingaretti**
e **Maria Paiato**
e con **Maria José Siri** (soprano)
Walter Fraccaro (tenore)
Marco Vratogna (baritono)

3-4-5-6 luglio ore 21.15
Oblomov Films - Teatro Stabile di Torino
IL MERCANTE DI VENEZIA
con **Silvio Orlando**
e **Popular Shakespeare Kompany**
regia **Valerio Binasco**

10-11-12-13 luglio ore 21.15
L'isola trovata - Teatro Stabile di Verona
MOLTO RUMORE PER NULLA
con **Francesca Inaudi**
Daniele Liotti
regia **Giancarlo Sepe**

17-18-19-20 luglio ore 21.15
Ghione Produzioni
RICCARDO III
con **Massimo Ranieri**
musiche **Ennio Morricone**
regia **Massimo Ranieri**

25-26-27 luglio ore 21.15
Propeller Theatre Company
THE TAMING OF THE SHREW
(LA BISBETICA DOMATA)
regia **Edward Hall**
IN LINGUA ORIGINALE
CON SOPRATITOLI IN ITALIANO

DANZA

23 luglio ore 21.15
GALA
con i primi ballerini del
ROYAL BALLET
di Londra

30-31 luglio 1-2-3-4-6-7-8
9-10-11 agosto ore 21.30
MOMIX
ALCHEMY
uno spettacolo
di **Moses Pendleton**

15-16 agosto ore 21.00
Balletto dell'Arena
di Verona
CERCANDO VERDI
coreografie
Renato Zanella

22-23-24 agosto ore 21.00
Malandain Ballet Biarritz
CENERENTOLA
coreografia
Thierry Malandain
musica **Sergej Prokofiev**

MUSICA

Rumors festival

19 giugno ore 21.00
Emanuele Salce
& Elisabetta Fadini
Teatro degli Orrori
20 giugno ore 21.00
Paolo Fresu
Dhafer Youssef
Eivind Aarset trio
21 giugno ore 21.00
Ute Lemper

VERONA JAZZ 13

22 giugno ore 21.00
Stefano Bollani
Danish trio
23 giugno ore 21.00
Enrico Rava ON THE DANCE FLOOR
24 giugno ore 21.00
Simona Molinari
con **Franco Cerri**
25 giugno ore 21.00
Mario Biondi

altri spettacoli in CORTE MERCATO VECCHIO dal 2 al 27 luglio

www.estateteatraleveronese.it spettacolo@comune.verona.it tel. 0458077500 (URP)
Servizio biglietteria: filiali della BANCA POPOLARE DI VERONA e del GRUPPO BANCO POPOLARE, BOX OFFICE e circuito GETICKET. Biglietti on line su www.geticket.it. Servizio biglietteria di Palazzo Barbieri (tel. 0458066488 - 0458066485) attivo dall'11 giugno.

twitter
YouTube
VeronaTeatrale

estate teatrale veronese

BANCA POPOLARE DI VERONA
GRUPPO BANCO POPOLARE

DA OLTRE CINQUANT'ANNI IL TUO AEROPORTO

"Un potente turboelica decollerà stamane alle 8 dall'Aeroporto di Villafranca per il primo volo dall'Arena al Colosseo..."

- L'Arena, 11 luglio 1961 -

Aeroporto di Verona. Oggi.

Dall'Aeroporto di Verona, centinaia di voli raggiungono ogni settimana destinazioni nazionali e internazionali. Grazie ai collegamenti diretti ed in connessione, l'Aeroporto di Verona ti permette di volare verso le principali mete europee ed intercontinentali.

Verona Airport

GardaAirports

www.veronaairport.it

Catullo Park - Acquista on line: 4.800 posti auto | 750 posti coperti

È IL TALENTO DI OGNI NOSTRO DIPENDENTE CHE CI HA PERMESSO DI ARRIVARE AL SUCCESSO.

IN JOB PREMIATO DA BEST WORKPLACES 2013.

in Job
AUTORI DI CARRIERE

1898

SARTORI
DI VERONA

Sartori, grandi vini nel nome di Verona.

Sartori, noble wines devoted to Verona.

Il fascino di una storia,
il legame con la terra,
la forza di una personalità
racchiuse in vini
che raccontano con eleganza
al mondo intero
la più intensa delle storie
d'amore: quella per Verona.

The fascination with a history,
the tight bond with a region,
the power of a personality
embodied in
elegant wines that narrate
to the entire world
the most intense of love stories:
the one for Verona.

Seguici su

www.sartorinet.com

Quando il gelato
incontra la Lirica nasce una passione

in edizione limitata
sei speciali bon bon gelato in esclusiva
per l'Arena di Verona

eismann *Official Partner*

Official Partner del 91° Festival Lirico

Fondazione
ARENA DI VERONA

infracom

.9.000 km di rete
in fibra ottica.

.6.500 m^2 di
data center.

.sedi in 14
città italiane.

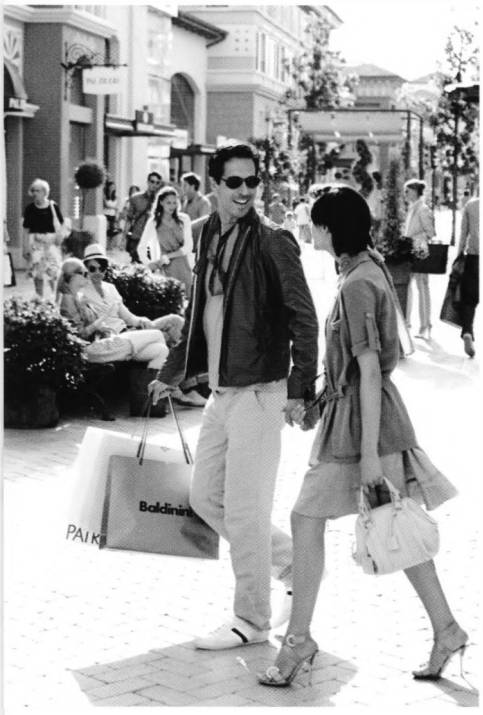
.a Verona il cuore tecnologico del paese.

Infracom Italia è l'operatore con presenza nazionale che collega le aziende italiane al resto del mondo. Attraverso la rete in fibra ottica che supera i 9.000 km con copertura nazionale e con ramificazioni in 40 città, porta alla comunità business i servizi erogati dai 2 data center di classe enterprise gestiti a Verona e Milano. Infracom Italia fornisce servizi innovativi e soluzioni specifiche alle aziende operanti in diversi comparti industriali, contribuendo alla crescita dei 10.000 clienti dislocati su tutto il territorio nazionale. Nel progetto di sviluppo globale, Infracom Italia coinvolge il territorio ed i partner nel pieno rispetto dei propri valori etici: trasparenza, lealtà e tutela delle persone.

www.infracom.it
comunicazione@infracom.it

CHIC
OUTLET
SHOPPING®

FIDENZA VILLAGE



DISCOVER A PLACE IN THE LAND OF VERDI

WHERE THE FINEST BOUTIQUES OFFERING UP TO

70% OFF*

CREATE THE PERFECT DAY OUT

INCLUDING ARMANI · BALDININI · CLASS ROBERTO CAVALLI
DESIGUAL · FURLA · LACOSTE · MISSONI · PAL ZILERI · PAUL SMITH
PINKO · POLLINI · SWAROVSKI · TRUSSARDI JEANS... AND MANY MORE

Book online for the Shopping Express™, a twice-weekly luxury coach service from the centre of Verona to Fidenza Village.

ChicOutletShopping.com

London · Dublin · Paris · Madrid · Barcelona · Milan · Brussels · Frankfurt · Munich

*the recommended retail price. © Value Retail PLC 2013 04/13

I tuoi desideri,
la tua identità...
...LA NOSTRA
PASSIONE
Le migliori marche ed un servizio eccellente
per indagare la bellezza in tutti i suoi aspetti
douglas.it
PROFUMERIE
Douglas
per far
brillare la
bellezza

Il Gioco del Lotto e l'Arte
da 500 anni insieme

La Fontana di Trevi è stata realizzata nel 1731 grazie ai proventi de Il Gioco del Lotto

IL GIOCO DEL LOTTO

SUTTER'S INTERNATIONAL RED SERIES SUTTER'S INTERNATIONAL RED SERIES SUTTER'S INTE
RNATIONAL RED SERIES SUTTER'S INTERNATIONAL RED SERIES SUTTER'S INTERNATIO
ED SERIES SUTTER'S INTERNATIONAL RED SERIES SUTTER'S INTERNATIONAL RED SERIES
SERIES SUTT

Impagabile

Avere sempre informazioni esclusive e raccolte alla fonte.

WHO'S WHO IN ITALY

Entra in iTunes e Google play e scarica la tua app.

Consulta sul tuo smartphone 8850 profili biografici dei personaggi di maggiore rilievo e 5800 profili delle aziende e istituzioni più rappresentative in Italia.

Il nostro costante aggiornamento ti offre una visione reale di chi conta nel panorama economico, politico, sociale e culturale.

News, comunicati stampa e interessanti contributi video.

Uno strumento di lavoro imprescindibile, che porta nel mondo il valore, la competitività e affidabilità del nostro Paese.

WHO'S WHO®
Sutter's international red series

WHO'S WHO IN ITALY S.r.l.
email: whoswhogc@whoswho.eu www.whoswho.eu

Evita le file.

Da oggi gli appassionati che si recheranno all'Arena di Verona potranno assistere in tutta tranquillità agli spettacoli, prenotando in anticipo il posto auto al Parcheggio Arena.
Con la prenotazione si accede ad un posto garantito anche quando il parcheggio risulta completo e si evitano attese e code in uscita saltando il pagamento alle casse.

Prenota ora

- +39 **045 8064685** (attivo h24)
- on line su **www.geticket.it**
- nei punti vendita geticket

SABA ITALIA, OFFICIAL PARTNER DI
Fondazione ARENA DI VERONA
1913 2013 Festival del Centenario

www.sabait.it

saba parcheggi

La natura si esalta soprattutto all'ombra della luce

Solo un giusto equilibrio di luce e ombra esalta la maestosità delle forme naturali

Performance in Lighting, con il sistema integrato **4seasons**, propone percorsi luminosi per parchi, giardini e zone verdi. Studiati appositamente per dosare la quantità di luce ed esaltare al meglio gli spazi naturali, i sistemi **4seasons** sono disponibili in diverse texture e varianti cromatiche. Perché **Performance in Lighting** non è solo tecnica, ma emozione ed attenzione verso l'ambiente.

PRISMA® ARCHITECTURAL

performanceinlighting.com

Prisma Architectural è un brand di PERFORMANCE IN LIGHTING S.p.A.

PERFORMANCE iN LIGHTING

Veronabooking.com

Il **Centro Prenotazioni Alberghiere** di Verona e della sua Provincia

HOTEL A VERONA E PROVINCIA

Individuali – gruppi congressi

Servizio Gratuito

HOTEL IN VERONA AND PROVINCE

Individuals – groups congresses

Free reservation service

HOTEL IN VERONA UND UMGEBUNG

Individuellen – Gruppen Kongresse

Kostenloser Dienst

Foto: Archivio Verona Tuttintorno, foto S. Signorini

Veronabooking

Tel. +39 045 8009844 - Fax. +39 045 8009372

www.veronabooking.com

reservation@veronabooking.com

Cortesia italiana,
un volo a regola d'arte,
e un bacio che ti aspetta.
Sotto di noi, le Dolomiti.
Siamo l'unica compagnia che non si accontenta di farti volare. Trasformiamo il volo in un momento tutto tuo. Scegli la tua tariffa, mettiti comodo e gustati un momento fatto di attenzioni dedicate a te. Air Dolomiti, l'altro modo di prendere il volo.
Info e prenotazioni: 045 2886140
www.airdolomiti.it
oppure presso la tua agenzia viaggi di fiducia
AirDolomiti
Voliamo con te
Partner of Lufthansa
stiledibologna.com Illustrazione: © Shout / DB agency

CALENDARIO 2013

Dal primo organizzatore diretto di fiere in Italia: tanti eventi da non perdere, tanti appuntamenti per farsi trovare.

VERONAFIERE
www.veronafiere.it
+ − × ÷
SOMMIAMO RELAZIONI.
SOTTRAIAMO OSTACOLI.
MOLTIPLICHIAMO IDEE.
CONDIVIDIAMO ESPERIENZE.

GENNAIO

18-20 - MOTORBIKEEXPO - La più grande fiera italiana dedicata alle moto speciali, alle custom ed agli accessori

FEBBRAIO

3 - Mostra scambio del giocattolo d'epoca
28 FEB.-03 MAR. - TRANSPOTEC & LOGITEC
Salone internazionale della logistica integrata e dei trasporti

MARZO

2-3 - MODEL EXPO ITALY
Fiera del modellismo
2-3 - ELETTROEXPO
Mostra mercato di elettronica, radiantismo, strumentazione, componentistica informatica
8-10 - MAGIC: THE GATHERING GRAN PRIX
Campionato del gioco di carte collezionabili "Magic"
14-17 - LEGNO & EDILIZIA - Mostra internazionale sull'impiego del legno nell'edilizia
16-18 - SPORT EXPO - La fiera dello sport giovanile

APRILE

6 - OPERAWINE - Finest italian wines, 100 great producers
7-10 - VINITALY - Salone internazionale del vino e dei distillati
7-10 - ENOLITECH - Salone internazionale delle tecniche per la viticoltura, l'enologia e delle tecnologie olivicole ed olearie
7-10 - SOL&AGRIFOOD - Rassegna internazionale dell'agroalimentare di qualità
7-10 - PASTA TREND - PREVIEW - Il salone internazionale della pasta

MAGGIO

3-5 - VERONA MINERAL SHOW GEO BUSINESS
Mostra di pietre preziose, pietre dure, pietre ornamentali, fossili e derivati, oggettistica in pietra
10-12 - VERONAFIL - Manifestazione filatelica, numismatica, cartofila
14-16 - AUTOMOTIVE DEALER DAY - Informazioni, strategie e strumenti per la commercializzazione automobilistica
21-23 - PULIRE OUTDOOR - Focus città
21-23 - PULIRE - Fiera internazionale della produzione e della fornitura per i servizi di pulizia professionale

SETTEMBRE

25-28 - MARMOMACC - Mostra internazionale di marmi, design e tecnologie

OTTOBRE

4-6 - FARMADAYS - Ricette per il cambiamento
9 - VERONA EFFICIENCY SUMMIT
Il primo forum internazionale sull'efficienza energetica
9-11 - SMART ENERGY EXPO - La prima fiera internazionale sull'efficienza energetica
10-14 - ARTVERONA - La fiera delle gallerie italiane di arte moderna e contemporanea
13 - Mostra scambio del giocattolo d'epoca
13-15 - ABITARE 100 % PROJECT
Trade fair & conference for the interior design market
27 - Mostra mercato del disco, del cd e del dvd usato e da collezione e del fumetto
29-30 - HOME & BUILDING - Mostra convegno internazionale della domotica & building technologies
29-30 - ACQUARIA - Mostra convegno internazionale delle tecnologie per l'analisi, la distribuzione e il trattamento dell'acqua e dell'aria
29-30 - MCM - Mostra convegno internazionale della manutenzione industriale
29-30 - SAVE - Mostra convegno internazionale delle soluzioni e applicazioni verticali di automazione, strumentazione, sensori

NOVEMBRE

7-10 - FIERACAVALLI - International horse festival
21-23 - JOB & ORIENTA - Mostra convegno nazionale - Orientamento, scuola, formazione, lavoro
22-24 - VERONAFIL - Manifestazione filatelica, numismatica, cartofila
23-24 - ELETTROEXPO - Mostra mercato di elettronica, radiantismo, strumentazione, componentistica, informatica
29 NOV.-01 DIC. - VIVI LA CASA - Evento mostra mercato - Soluzioni d'arredo classiche e moderne. Prodotti e servizi per la casa e gli sposi
30 NOV.-01 DIC. - Esposizione canina

DICEMBRE

6-8 - VERONA MINERAL SHOW GEO SHOP - Mostra di pietre preziose, pietre dure, pietre ornamentali, fossili e derivati, oggettistica in pietra
6-8 - VIVI LA CASA - Evento mostra mercato - Soluzioni d'arredo classiche e moderne. Prodotti e servizi per la casa e gli sposi

MANIFESTAZIONI ALL'ESTERO

28-30 GEN. - VINITALY IN THE WORLD - US New York & Miami
29-31 GEN. - STONEXPO MARMOMACC AMERICAS - Las Vegas
26 FEB.-1 MAR. - VITÓRIA STONE FAIR - VITÓRIA (ES) - Brasile
Fiera internazionale del marmo e granito - Brasile
6-9 MAG. - QATAR STONE-TECH - DOHA
The international stone and stone tecnology show
23-26 LUG. - MEC SHOW - CARAPINA/SERRA (ES) - Brasile
Salone della metalmeccanica, dell'energia e dell'automazione - Brasile
20-23 AGO. - CACHOEIRO STONE FAIR - CACHOEIRO DE ITAPEMIRIM (ES) - Brasile
Fiera internazionale del marmo e del granito
Brasile
OTTOBRE - VINITALY IN THE WORLD - Russia Mosca
13-16 NOV. - MÉDINIT EXPO - Casablanca
Salone italiano del design e delle tecnologie per la decorazione d'interni e la costruzione.
NOVEMBRE - VINITALY IN THE WORLD - Cina Hong Kong
4-7 NOV. - SAUDI STONE-TECH - Riyadh
The international stone and stone technology show
9-12 DIC. - MS AFRICA MIDDLE EAST MARMOMACC SAMOTER SHOW - Il Cairo
Fiera internazionale di pietre, design, tecnologie, macchine movimento terra e per l'edilizia.

Gustatevi l'Opera Italiana

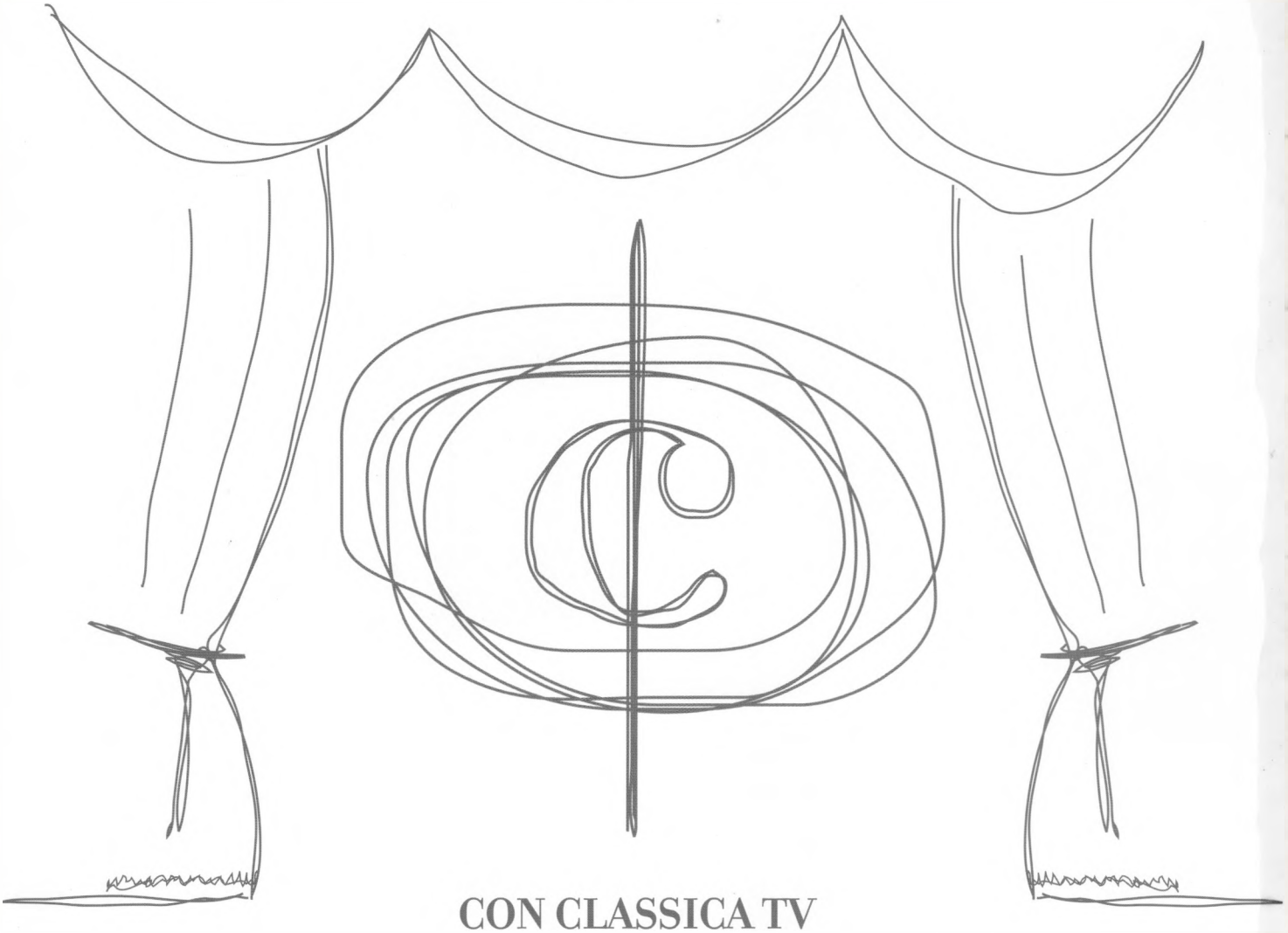
GRANA PADANO

Consorzio Tutela Grana Padano

Fornitore Ufficiale Arena di Verona

Fondazione
ARENA DI VERONA

SOGNI UNA POLTRONA TUTTO L'ANNO
ALLA SCALA, AL METROPOLITAN, AL BOLSHOI?



CON CLASSICA TV
LA GRANDE MUSICA È A CASA TUA.

Scopri il canale televisivo dedicato alla grande musica.

Ogni giorno 24 ore di opera, concerti sinfonici,
musica da camera, danza classica e contemporanea,
musica antica, musica contemporanea, jazz.
E poi film, interviste ai protagonisti,
backstage, documentari, recital.
Abbonati a Classica: vedrai cosa senti.

classica

www.classica.tv

Solo su sky | Canale 728

teatro filarmonico
opera

I Capuleti e i Montecchi *di Vincenzo Bellini* dal 3 al 12 novembre 2013 Don Pasquale *di Gaetano Donizetti* dal 13 al 22 dicembre 2013 L'Italiana in Algeri *di Gioachino Rossini* dal 2 al 9 febbraio 2014 La Vedova Allegra *di Franz Lehár* dal 2 al 9 marzo 2014 Maria Stuarda *di Gaetano Donizetti* dal 6 al 13 aprile 2014 La Bohème *di Giacomo Puccini* dal 9 al 16 novembre 2014

info: www.arena.it (+39) 045 8005151

In caso di necessità la Fondazione Arena di Verona si riserva il diritto di modificare il presente programma.

ARENA FESTIVAL HALL

ARENAFESTIVALHALL

100 1913 2013 Centennial Festival

100 extrareasons to celebrate 2013

Opera Preview

After Opera

Werdi Vagner

100x100 Back for the Future

Arena Film Festival

Play the Arena Century

Time Capsule

www.arenafestivalhall.it

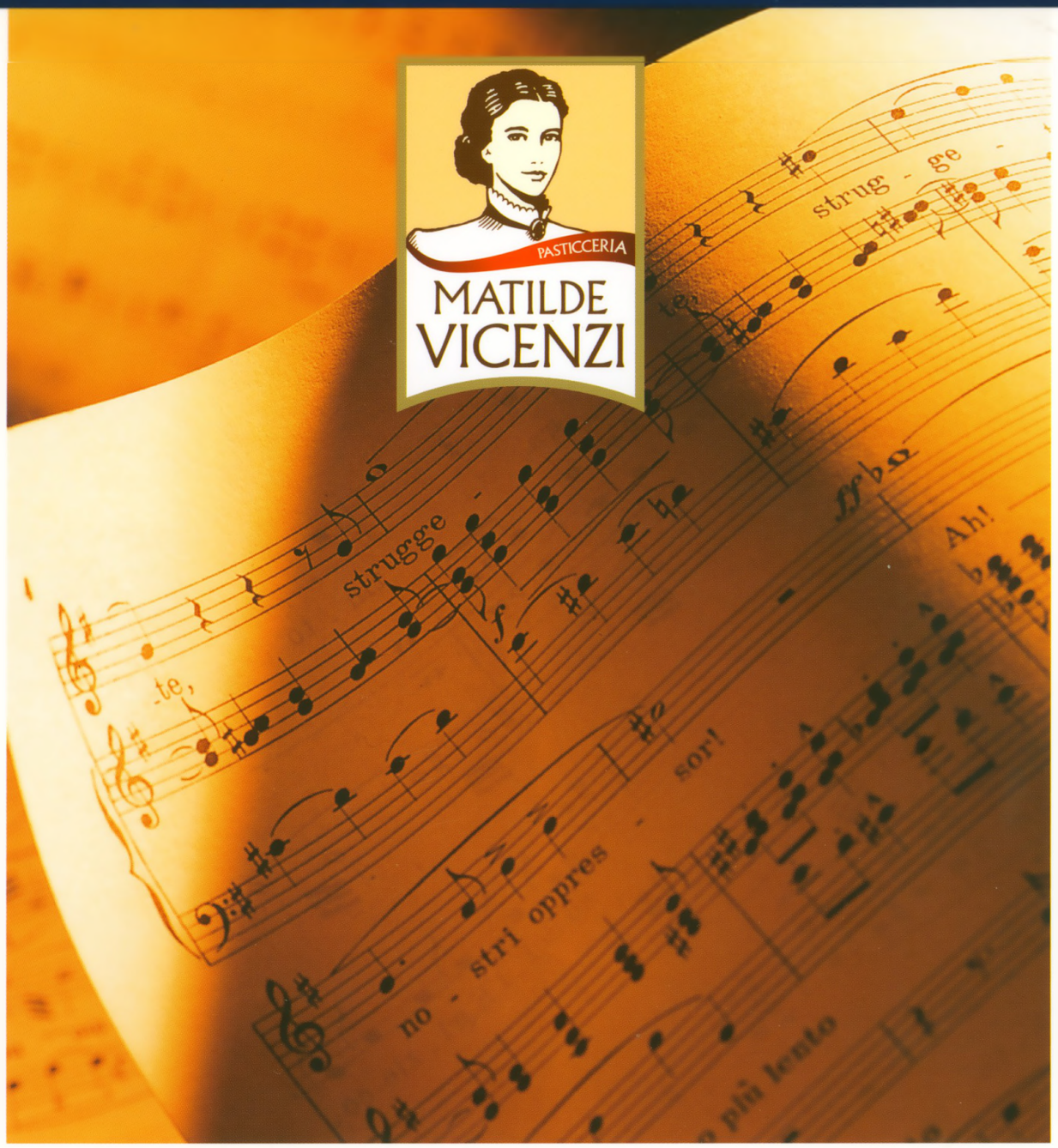
IL GIOCO DEL LOTTO

EXCELSIOR

MILANO

EXCLUSIVE EXPERIMENTAL EXTRAORDINARY
DEPARTMENT STORE

VIA MAZZINI 6 VERONA



Vicenzi. Dal 1905 la dolce opera italiana.

Vicenzi. Since 1905 the sweet Italian masterpiece.

www.vicenzi.it